



Dr. Fritz Mittelmann

Albert Emil Brachvogel

und seine Dramen



Albert Emil Brachvogel
und seine Dramen

Albert Emil Brachvogel und seine Dramen

Von

Dr. Fritz Mittelmann

Mit einem Portrait und zwei Faksimiles

Leipzig
Eduard Avenarius
1910

Notiz:

Vorliegende Arbeit erschien als 14. Heft der Sammlung „Teutonia", Arbeiten zur germanischen Philologie, herausgegeben von Dr. phil. Wilhelm Uhl, ao. Professor an der Albertus-Universität zu Königsberg.

Dem Andenken meines Vaters!

Vorwort.

Vorliegende Arbeit, die vor mehreren Jahren entstanden ist, wird erst jetzt der Öffentlichkeit übergeben, da ich geraume Zeit nicht imstande war, mich der zeitraubenden Korrektur zu widmen. Durch die Verzögerung wurde es aber möglich, auch die neueren Werke, die sich auf Brachvogel beziehen, soweit sie mir wertvoll erschienen, zu berücksichtigen.

Bei der Abfassung des Buches fand ich von vielen Seiten höchst wertvolle Unterstützung; vor allem von Fräulein Helene Brachvogel, der einzigen Tochter des Dichters, und von Fräulein Henriette Noa, der treuen Freundin Brachvogels, die mich mit Rat und Tat unterstützten und mir den reichen Schatz ihrer Erinnerung öffneten. Das gleiche gilt von der Familie Gerold, in deren Hause der Dichter ein gern gesehener Freund war; ihnen danke ich neben der Anregung eine Fülle wertvollen Materials.

Zu besonderem Danke bin ich ferner Herrn Prof. Dr. Elster, Herrn Prof. Dr. Ludwig Fränkel und Herrn Prof. Dr. Max Herrmann verpflichtet, die meine Arbeit in weitgehendster Weise förderten. Der größte Dank aber gebührt meinem teuren, leider heimgegangenen Freunde Kurt Boetticher, der die Drucklegung des Buches nicht mehr erleben sollte. Ihnen allen, nicht zuletzt meinem Freunde Dr. Georg Gloege, der mich namentlich bei der Korrektur unterstützte, und Herrn Prof. Dr. Wilhelm Uhl, sei mein aufrichtigster Dank dargebracht.

Endlich habe ich noch der Familie des verstorbenen Weimarer Generalintendanten Freiherrn von Beaulieu-Marconnay, Herrn Prof. Dr. Dessoir und der Frau Baronin von Vietinghoff für die liebenswürdige Überlassung Brachvogelscher Briefe zu danken; ebenso der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin, in deren Archiv ich höchst wertvolle Dokumente fand.

Stettin, im August 1910.

Fritz Mittelmann.

Inhalt.

Einleitung.

„Es gibt Sterne, die ewig leuchtend fest am Himmel stehen, — es gibt auch Sterne, die rasch steigen und zerstieben! Sie sind Mode geworden, und die Mode wechselt!"

Hatte wohl Brachvogel, als er diese Worte schrieb — in seinem Drama „Hogarth" spricht sie Meister Thornhill zu seinem begabtereren und von allen bewunderten Schüler —, geahnt, daß er sich selbst mit ihnen ein so bitteres Urteil sprach; gerechter und schärfer, als man es dem gefeierten Dichter des „Narziß" zutrauen durfte?

Er, dessen Ruhm so hell unter den Schriftstellern der fünfziger und sechziger Jahre des 19. Jahrhunderts gestrahlt hatte, gehört heute zu den fast völlig Vergessenen, und die Kritik will den Namen nicht mehr kennen, dessen Träger noch vor einem Menschenalter ihr verzogener Liebling war.

In den Tagen des „Narziß" sah man in Brachvogel den sehnsüchtig erwarteten Messias, seinen Namen nannte man in einem Atemzuge mit Shakespeare und Schiller! Aber jener eine große Erfolg, in dem seine ganze literarische Tätigkeit gipfelt, sollte zugleich die Tragik seines Lebens werden; denn der zu helle Glanz, der am 7. März 1856 den Dichter und sein Werk verklärte, als Dessoir in der Rolle des Narziß die Pagode zerschmetterte und das Publikum zu endlosem Beifall hinriß, ließ allen ferneren und mehr verdienten Ruhm des Dichters erblassen.

Trotzdem Brachvogel nach jenem 7. März Größeres schuf! Aber die lüsterne Neugier der Menge drang auf den prickelnden Reiz eines neuen Narziß und sagte sich los von dem Dichter, als er begann, seiner Leier vollere Töne zu entlocken. Jene selbe Schar, die ihn soeben noch jauchzend erhoben, ließ fremd ihren Götzen fallen, hatte Freude daran, ihn fallen zu sehen, wie die Pagode vom Kamin im Zimmer der Quinault!

Heute knüpft sich der Name Brachvogel nur noch an eines seiner Werke, an den „Narziß", und auch dessen Ruhm fängt allmählich an zu erblassen. Die Auslassungen über den Dichter in den Literaturgeschichten werden kürzer und ärmer, und der Tag scheint nicht mehr fern, wo er ganz vergessen sein wird. Weil man den „Narziß" innerlich überwunden und in diesem einen Werke die Summe aus Brachvogels ganzem Schaffen erblickt, glaubt man die Ächtung des Dichters sogar mit dem Scheine des Rechtes zu vollziehen.

Aber mit nichten! Noch sind nicht einmal alle Werke des Dichters ans Licht getreten, noch hat die Kritik nicht einmal dahin gewirkt, die bekannten Dichtungen zu würdigen, sondern sich fast ausschließlich nur mit jener einen Dichtung, eben dem „Narziß", beschäftigt.

Ob man die Literaturgeschichte von F. Vogt und M. Koch aufschlägt oder Spezialwerke wie Richard M. Meyers bekanntes Buch über das neunzehnte Jahrhundert oder dessen jüngste Darstellung von Friedrich Kummer, man wird in den seltensten Fällen mehr als einige landläufige Floskeln über den „Narziß" finden; die anderen Dichtungen Brachvogels werden nicht mit einer Silbe erwähnt. Eine würdige Ausnahme macht fast nur Rudolf von Gottschall in seinem vierbändigen Werk über die deutsche Nationalliteratur im neunzehnten Jahrhundert, der dem so oft und mitunter so grundlos angefeindeten Dichter eine umfassende Würdigung nicht versagt. Angenehm fällt auch A. Bossert, Histoire de la littérature allemande (Paris 1901), auf, der auf S. 978 nicht nur den „Narziß" erwähnt, sondern auch einiger anderer Werke des Dichters, wenn auch in aller Kürze, gedenkt.

Gewiß kann man von einer Literaturgeschichte nicht exakte Einzelforschung verlangen; aber an dem Verfasser eines zeitgeschichtlich so wichtigen Werkes wie Brachvogel durch seinen „Narziß" es nun einmal ist, fast schweigend vorüberzugehen, wie es in der Regel geschieht, scheint mir mehr Nachlässigkeit als großzügige Behandlung des Stoffes zu sein: ein Schlagwort, mit dem man in den letzten Jahren auch auf vielen anderen Gebieten über gar zu greifbare Mängel hinwegzutäuschen sucht.

Dem feinsinnigen Karl Frenzel verdanken wir den ersten zusammenfassenden Aufsatz über unseren Dichter, jenen Nekrolog, den er am 30. März 1879 in der „Nationalzeitung" unter dem Titel „Der Dichter des Narziß" dem verstorbenen Freunde widmete. Diese Abhandlung ist eine der bedeutendsten Auslassungen, welche wir bis jetzt über Brachvogel besitzen, um so wertvoller, als Frenzel das ganze literarische Leben Brachvogels mit durchlebt und in Berlin den meisten Uraufführungen seiner Dramen als Kritiker der „Nationalzeitung" beigewohnt hat. Klar erkennt er Brachvogels „starkes dramatisches Talent: vielleicht das stärkste an ursprünglicher Kraft und Erfindungsgabe, das wir Deutsche seit Christian Grabbe besessen", und wiederum erkennt er klar den großen Mangel, der den Dichter zeitlebens hemmte, den er trotz ehrlichen Strebens nie beseitigt hat, wenn er fortfährt: „Aber diesem Talent stand keine gleichwertige Bildung, kein Feingefühl des Schönen, keine positive Kenntnis zur Seite. Von seinem Auftreten bis zu seinem Ausgange ist Brachvogel ein Autodidakt geblieben." (Ähnlich äußert sich Frenzel in seiner Berliner Dramaturgie. 1877.)

Im Dezember desselben Jahres erschien die zweite Arbeit über Brachvogel; ein Essay von Rudolf von Gottschall, der ebenfalls dem Narziß-Dichter persönlich nahe stand: „Unsere Zeit", 15. Jahrgang, Heft 24. Der biographische Teil dieser Arbeit geht nicht über das von Frenzel Gebotene hinaus, während die Würdigung einzelner Brachvogelscher Dichtungen manche interessante Einzelheit bietet.

Das Jahr 1879 brachte dann sogar eine ziemlich umfangreiche Biographie über Brachvogel aus der Feder des dem Dichter befreundeten Romanschriftstellers Max Ring. Die Arbeit, die im 1. Buche einer 10bändigen Brachvogel-Gesamtausgabe (Jena 1879—83, bei Costenoble) veröffentlicht wurde, ist zwar mit viel Liebe geschrieben, aber dennoch zum Teil recht fehlerhaft und unvollkommen. Auch fehlt es Max Ring an strenger Kritik, und so gibt er oft eine Fülle von Unwichtigem, während er bei viel wesentlicheren Dingen die Gründlichkeit vermissen läßt. Besonders zu beklagen ist es aber, daß Ring so häufig falsche Angaben bringt, außer in der erwähnten Einleitung auch in einem Erinnerungsaufsatz über Brachvogel: „über Land und Meer", Jahrg. 1879. Bd. XLI S. 233, wo er den Dichter von einer geisteskranken Mutter im Irrenhause zu Breslau geboren sein läßt und unter anderem behauptet, Brachvogel habe die Rolle des Narziß direkt für Dessoir geschrieben. Zwei Jahre später erschien eine weitere Arbeit über Brachvogel von Eugen Sierke, die sich in dessen „Kritischen Streifzügen" befindet (1881). Ihr besonderer Wert besteht darin, daß sie sich mit zwei Dramen, besonders mit der „Harfenschule", genauer beschäftigt, während der biographische Teil, wie bei den anderen Arbeiten, nicht ausreicht. In neuerer Zeit hat endlich Ludwig Fränkel, dessen emsige Feder schon manch unrecht Vergessenem zu Gute kam, in einem größeren Artikel der „Allgemeinen Deutschen Biographie" (Bd. 47, S. 163—171) den ersten Versuch einer gerechten Würdigung Brachvogels gemacht und den Wert dieser Arbeit durch die erste eingehende bibliographische Zusammenstellung aller über den Dichter handelnden Werke und Aufsätze noch bedeutend erhöht. Durch diese gründliche Arbeit bin ich der Mühe einer nochmaligen Aufzählung der Brachvogel-Literatur enthoben und führe deshalb im folgenden nur die Arbeiten an, die bei Fränkel nicht erwähnt sind, aber mir teilweise nachträglich von ihm nachgewiesen wurden.

Als sehr wichtig kommen zunächst in Betracht ein Aufsatz von dem bekannten Hegelianer Karl Rosenkranz „Brachvogels Trauerspiel Narziß": „Deutsches Museum", Jahrg. 1857, Nr. 1 (abgedruckt in Bd. 2 seiner „Neuen Studien", Leipzig 1878, S. 325—343), und Schmidt-Weißenfels „Charaktere der deutschen Literatur" (Bd. 2, Prag 1859), zwei Artikel, mit denen ich

mich im Verlaufe der Darstellung noch auseinanderzusetzen habe. Ferner ist zu nennen Johannes Wedde, „Dramaturgische Spähne. Hamburgische Theaterberichte 1876—79" (Hamburg 1880), S. 64—66, wo der geistreiche Referent über eine Aufführung des „Narziß" spricht, bei der Ludwig Barnay die Hauptrolle gab, und Hermann Uhde „Das Hamburger Stadttheater (1879)". Über Bogumil Dawison als Narziß handelte Rudolf von Gottschall im „Deutschen Museum", Jahrg. 1857, S. 863—64. Ein soeben erschienenes Buch von Hermann Knispel: „Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt von 1810—1910" (Darmstadt, Verlag der J. C. Herbertschen Hofbuchdruckerei Nachf., 1910) berichtet S. 205 über die jüngst entstandene Oper „Narziß Rameau" (Näheres darüber vgl. weiter unten S. 77 Anmerkung). Über die Beziehungen Brachvogels zur Schillerstiftung gibt Aufklärung Prof. Dr. Rudolf Goehler: „Die deutsche Schillerstiftung 1859—1909. Eine Jubiläumsschrift in zwei Bänden" (Berlin 1909, Alexander Duncker); während im ersten Bande (Geschichte der deutschen Schillerstiftung) auf S. 109, 147 und 166 über die Zuwendungen berichtet wird, die Brachvogel zeitweise von der Schillerstiftung empfangen, enthält der zweite Band („178 literarische Gutachten der Deutschen Schillerstiftung") S. 17 die interessanten Gutachten Gutzkows und Jul. Grosses über unseren Dichter. Von neueren Artikeln über Brachvogel wäre zu nennen ein Beitrag von Ludwig Fränkel (lf.), „Die Auferstehung des ‚Narziß'" in der Frankfurter Zeitung 53. Jahrg. Nr. 330, 1. Abdbl. (anonym nachgedruckt im „Darmstädter Täglichen Anzeiger" 47. Jahrg. Nr. 282, S. 2). Von eigenen Beiträgen nenne ich meine Aufsätze „Ein vergessener Dichter" (Berliner Tageblatt, 37. Jahrg. Nr. 596), der jetzt im Anhange abgedruckt ist, und „A. E. Brachvogel und sein ‚Narziß'" (Bühne und Welt, XI, H. 9); außerdem meine Publikationen aus dem Nachlaß des Dichters in der „Nationalzeitung", 59. Jahrg. Nr. 663, 675 und 60. Jahrg. Nr. 63, wo unter anderem einige an Brachvogel gerichtete Briefe wiedergegeben sind. Veröffentlichungen einiger Briefe von Brachvogel finden sich, außer an den bei L. Fränkel i. d. A. D. B. erwähnten Stellen, im „Berliner Sonntagsblatt", einer Beilage zum Berliner Tageblatt, wo Otto Franz Gensichen am 2. Februar 1879 mehrere Schreiben Brachvogels an Ludwig Dessoir veröffentlichte, und in der „Deutschen Revue", Jahrg. XV. 3. 58—60, wo der Sohn des berühmten Schauspielers in einer Aufsatzreihe „Ludwig Dessoir und seine Freunde" einige weitere Briefe des Dichters an seinen Vater mitteilt. Endlich wäre noch auf den in der „Deutschen Revue" 1909 (33. Jahrg. Mai—September) veröffentlichten Briefwechsel von Georg und Emma Herwegh mit der Fürstin Caroline von Wittgenstein in Weimar hinzuweisen, aus dem ich im Verlaufe der Darstellung eine charakteristische Stelle zitieren werde.

In letzter Zeit, nicht zum mindesten durch das Freiwerden der Werke Brachvogels (seit dem 1. Januar 1909) veranlaßt, wurden einige Neuausgaben vom „Narziß“ und von des Dichters bekanntestem und bedeutendstem Roman „Friedemann Bach“ veranstaltet, auf die ich hiermit hinweisen möchte. Rudolf Schlösser, der 1900 eine wertvolle Arbeit über Goethes Übersetzung des Diderotschen Rameau-Dialogs geliefert hatte, leitete die achte Original-Auflage des „Narziß“ (Jena 1907, bei Hermann Costenoble) verständnisvoll ein, ebenso die neunte Auflage, welche vom Verlage als Jubiläumsausgabe herausgebracht wurde mit 17 Holzschnitten von F. Tegelmeyer nach Zeichnungen von Ludwig Burger, sowie einem Porträt Brachvogels und sechs Bildnissen der hervorragendsten Darsteller des Narziß. Der von Schlösser aufgefundene und in diesen Ausgaben wiedergegebene Schluß stellt, wie ich weiter unten zeigen werde, nicht die ursprüngliche Fassung dar, die vielmehr zum ersten Male in der vorliegenden Veröffentlichung mitgeteilt wird. Die Schlössersche Ausgabe ist aber zweifellos die beste Ausgabe, die von dem Trauerspiel bis jetzt existiert. Nur geringer Wert ist der von Herbert Hirschberg in Reclams Universalbibliothek beizulegen, in deren drei Seiten langer Einleitung der Herausgeber unter Hinweis auf Brümmers „Lexikon deutscher Dichter“ vollkommen ungenügende Angaben macht; die Erstaufführung von Brachvogels Drama „Jean Fayard“ (anstatt „Favard“) läßt dieser Herausgeber bereits 1850 und statt in Berlin in Breslau stattfinden, wie er auch den Dichter ruhig in Lichterfelde sterben läßt: ein Irrtum, der sich fast bei allen Lebensabrissen über Brachvogel findet. Als Bereicherung mögen in der Reclamschen Ausgabe höchstens die Szenarien angesprochen werden, die genau nach den Angaben des Dichters ausgeführt sind.

Kurz eingeleitete Ausgaben von „Friedemann Bach“ erschienen 1908 in den Volksbüchereien Max Hesses und Otto Hendels, deren letzte sich durch die Wiedergabe eines seltenen Bildes Friedemann Bachs auszeichnet. Auch der Verlag von Otto Jancke veranstaltete eine neue, die 7. Original-Auflage des Romans, zu der Erich Jancke im Vorwort einige Briefe Brachvogels beisteuerte. Dieser Ausgabe ist ebenfalls ein Bild des unglücklichen Komponisten beigegeben.

Die Kenntnis von Brachvogels Leben fördern diese durchweg nur ganz kurz eingeleiteten Ausgaben nicht, wie es denn bis heute überhaupt noch keine absolut verläßliche Biographie des Narziß-Dichters gibt. Am genauesten ist Ludwig Fränkels Darstellung — wenn auch er sich mitunter in den Daten vergreift, so liegt dies eben an den unzureichenden Nachrichten, die bis jetzt über das Leben Brachvogels vorlagen. Letztere Tatsache hob schon Karl Frenzel in dem oben erwähnten Nekrolog hervor, wenn er sagte:

„Die eigentliche Entwicklung Brachvogels bleibt wie mit einem dichten Schleier bedeckt; ob dieser Schleier später einmal durch Veröffentlichung von Briefen und Erinnerungen zu heben sein wird, vermag ich nicht zu sagen."

Dieser Schleier ist aber nun zu heben, da sich äußerst wertvolle Dokumente gefunden haben, welche nicht nur über die fragliche Epoche Licht verbreiten, sondern auch neue Erkenntnis für des Dichters ganzes Schaffen erschließen.

Hier mögen gleich ein paar Worte über den bisher unbenutzten Nachlaß Brachvogels gesagt sein. Er wurde mir in freundlichstem Entgegenkommen von seiner einzigen Tochter Helene anvertraut, deren liebende Hand hie und da angefangen hatte, in die zahlreichen Dokumente und Aufzeichnungen einige Ordnung zu bringen. Leider vernichtete Brachvogel für gewöhnlich die an ihn gelangenden Briefe, aber immerhin weist der Nachlaß noch hunderte auf, unter denen nicht nur die hervorragendsten Künstler seiner Zeit, vor allem natürlich die Bühnengrößen vertreten sind, sondern es sind auch Schreiben vom Großherzog Karl Alexander von Sachsen-Weimar, vom Prinzen Georg von Preußen, von Moltke und Manteuffel vorhanden, denen sich als besonders interessant noch Handschreiben von Kaiser Wilhelm I., Kaiser Friedrich und König Ludwig II. von Bayern beigesellen.

Die fast unbekannte Jugendzeit Brachvogels wird jetzt durch ein kleines literarisches Tagebuch, welches der Dichter in den Jahren 1840—1853 geführt hat, in erfreulicher Weise erhellt.

Für unsere Aufgabe interessiert uns natürlich in erster Linie der dramatische Nachlaß, welcher eine nicht unbeträchtliche Ausbeute gewährt. Neben den beiden völlig ausgeführten Dramen, „Der Bruderstreit" und „Die Gesellschafterin", hebe ich von den Fragmenten hervor das Trauerspiel „Der Stolz von Rom" und das Lustspielfragment „Die Anspruchsvollen", die das Bild des Dramatikers Brachvogel in manchen Zügen bedeutsam vervollständigen. Von den anderen nachgelassenen Werken und den vielen Briefen mache ich nur Gebrauch, soweit sie zur Charakteristik und Würdigung der Dramen Brachvogels beitragen. Unter diesem Gesichtspunkte will ich auch das Leben des Dichters betrachten, und wenn ich dabei auf die Jugendjahre ausführlicher eingehe, so geschieht dies, weil über jene für Brachvogels Entwicklung so wichtige Zeit bisher nur gänzlich ungenügende Kunde vorlag — und das Tagebuch diese Lücke auszufüllen imstande ist, — und sodann, weil ohne eingehendere Kenntnis gerade dieses Lebensabschnittes eine gerechte Würdigung seiner Erstlingsdramen kaum möglich wäre. Mit dem Erfolg des „Narziß" jedoch verliert Brachvogels Leben in wachsendem Maße die organische Zusammengehörigkeit mit seinen Werken, da der Kampf mit dem Dasein, welcher gerade seinen Dramen die Note

persönlichster Eigenheit verlieh, in dem Augenblicke aufhörte, wo er für kurze Zeit der „gespielteste“ Autor seiner Zeit wurde. Aus diesem Grunde werde ich auch über jene späteren Ereignisse rasch hinwegeilen, um die Betrachtung der dramatischen Entwicklungsreihe nicht störend zu unterbrechen.

Entwicklungsreihe? Ja, dürfen wir denn überhaupt von einer Entwicklung sprechen, ist das folgende Drama immer die organische Weiterbildung des vorhergehenden, wie etwa bei Ibsen, oder bilden sie nicht vielmehr eine zusammenhanglose Reihe, die jeden einheitlichen Zug vermissen läßt? Obwohl Brachvogels Dramen eines gewissen einheitlichen Zuges nun nicht ganz ermangeln, indem fast alle auf eine Kritik der Gesellschaft hinauslaufen, kann trotzdem von einer Entwicklung nicht die Rede sein. Denn zum Begriffe der Entwicklung gehört doch vornehmlich das Emporsteigen zu einer höheren Stufe künstlerischen Schaffens; von solchem Hinanwachsen ist aber bei Brachvogels Dramen, deren ästhetischer Wert höchst verschieden ist, nur in seltenen Fällen ein Ansatz zu spüren. Des öfteren begegnet es uns nämlich bei ihm, daß auf ein bedeutendes Bühnenwerk ein sehr unbedeutendes folgt und wir uns dann verwundert fragen, wie es nur möglich gewesen, daß ein und derselbe Dichter so Ungleichartiges, noch dazu in unmittelbarer Folge, schaffen konnte. Auf diese Tatsache werde ich in meinen Untersuchungen noch manches Mal zu sprechen kommen, und wir werden sie dann stets als eine Folge seiner inneren Zerrissenheit, der Disharmonie seines ganzen Wesens erkennen.

Doch eines möchte ich noch von vornherein betonen, nämlich Brachvogels eigenartige Stellung in der Literatur seiner Zeit. Der Dichter des „Narziß“ nimmt in der Literatur der fünfziger und sechziger Jahre durchaus eine Sonderstellung ein. Er gehörte keiner literarischen Fraktion an, sondern ging seinen eigenen Weg. Wie selten ein anderer Schriftsteller ist er im ganzen unbeeinflußt geblieben von den Dichtungen seiner Zeit, an die wir nur wenig Anklänge in seinen Werken finden. Diese Tatsache wird auch in der vorliegenden Arbeit zum Ausdruck kommen; denn es sind bei der Betrachtung der Brachvogelschen Dramen nicht jene literarhistorischen Parallelen wie bei anderen Dichtern aufzudecken, sondern wir müssen lediglich immer auf ihn selbst, seine Eigenart und seinen Charakter zurückgehen und daraus die verschiedenen Erscheinungen ableiten. Glänzend zeigt sich des Dichters Eigenart in der Stoffwahl seiner Dramen, denn keins davon behandelt einen jener beliebten Vorwürfe, die in tausend Variationen durch die Weltliteratur klingen. Brachvogel hat weder einen „Nero“ geschrieben noch einen „Iwan den Schrecklichen“, auch keinen „Hohenstaufen-Bandwurm“ in Spiritus gesetzt, nie in seinem Leben, auch in frühester Jugend nicht, sich an so abgegriffene Stoffe gemacht, — Epigone war der Dichter des „Narziß“ niemals!

Abbildungen.

Druckfehlerberichtigung.

Lies S. 123 Zeile 3 v. u. 1861 statt 1871.

Brachvogels Entwicklung.



Erster Abschnitt.

Brachvogels Jugend.

In der abseits gelegenen deutschen Landschaft, die uns so viele Dichter geschenkt, von der einst die Neubelebung unserer Literatur ausging, die bis auf unsere Tage, wo sich um Gerhart Hauptmann eine neue Schule gesammelt, an jeder Literaturepoche wirksam mitgearbeitet, wo Natur und Geschichte sich harmonisch mit Kunst und Sage verweben, wo um jeden Berg, über jedem Tal ein traumhaft schwärmerischer Dämmer liegt, stand auch unseres Dichters Wiege. In Breslau wurde er am 29. April 1824 geboren.

Der Vater Johann Gottfried Brachvogel, ein überzeugter Protestant, Bürger- und Kramnadler-Ältester der Stadt, war bei der Geburt seines Sohnes bereits 62 Jahre alt, während die Mutter Christine Dorethea, geborene Knobloch, im 42. Lebensjahre stand*). Die Eltern waren nicht von Geburt Breslauer, der Vater stammte aus Ostpreußen, die Mutter aus einer begüterten Familie in der Magdeburger Gegend. Da Albert Emil von den zwölf Kindern, welche der Ehe entsprossen, das jüngste war, und da seine Mutter in hohem Maße hysterische Veranlagung zeigte, so ist es nicht zu verwundern, daß er als schwächlicher Knabe zur Welt kam.

Seine Jugend, die in körperlicher Hinsicht nur ein einziges Siechtum war, stand von Anfang an unter einem trüben Stern. Eine dumpfe schwermütige Umgebung ließ dazu einen Schatten in sein junges Herz fallen, mit dem der ihm später so eigentümliche, grübelnde Tiefsinn nicht ohne Zusammenhang ist.

Am Allerseelentage des Jahres 1831 starb der Vater an der Cholera, die damals zum ersten Male in Deutschland ihren verheerenden Umzug hielt, und das düstere Familienbild wurde durch diesen Verlust noch düsterer. Der älteste Sohn, ein finsterer, verschlossener Mensch, gegen den unser Dichter schon früh eine gewisse Abneigung empfand, übernahm die Leitung des Geschäfts und sorgte für die Mutter und die zahlreichen Geschwister.

---

*) Wie aus dem Kirchenbuch der St. Elisabetkirche zu Breslau hervorgeht, dessen Benutzung mir gütigst gestattet wurde.

Da niemand recht acht auf das Kind gab, so kam etwas Unregelmäßiges und Unstätes in seine Entwicklung. „Natürlich mußte es der eigenen Triebkraft folgen, ohne Nahrung und Pflege bei denen finden zu können, welche von der Natur dazu berufen sind. Während der Körper sich fortwährend gegen das vernichtende Schlingkraut von Krankheiten wehrte, wucherte der Geist des Kindes empor in jener Freiheit, die ebenso schädlich wie die Tyrannei wirkt, ohne Leitung, ohne feste Richtung, ohne starken Halt. Es konnte nicht Wunder nehmen, daß gerade in jener Zeit, der wir meist alle als Kinder angehörten, ein empfindsamer Charakter die Krankheitsstoffe in sich aufnahm, welche aus dem Ausröcheln der Romantik sich zahlreich ableiteten. Wie in einem Spinngewebe setzten sich die Vagabunden der Luft in Brachvogels Gemüt fest und verhinderten noch mehr die Festformung seines, man möchte sagen, gallertartigen Charakters. Keine Hand war da, die das Überwuchern der romantischen, nach Abenteuern und Vagabundage stets sich sehnenden Kindesphantasie verhinderte. Der dem Leben entgegenreifende Knabe kannte die Welt nur von den trügerischen Glanzseiten der Komödie und der Kulissen, und sein verzogenes träumerisches Gemüt sah in der Bühne allein den Tempel des Glücks. Er liebte, wie es ja so viele Knaben tun, das Loos der Husarentrompeter, weil sie schöne Uniformen haben; den Rinaldini, Robinson und die Räuberromane, weil das erste Regen des Kindes stets einen Abscheu vor dem Korsett unserer Zivilisation hat; das herumwandernde Schauspielerleben, weil sich in diesen Begriff gewissermaßen die abgewelkte Romantik geflüchtet hatte"*).

Tiefen Eindruck machte die mittelalterliche Stadt auf ihn, in deren ältestem Teile, am Ring, sein Vaterhaus stand, ein absonderlicher und altersgrauer Bau, den eine rätselhafte Poesie umwob. An der Ecke des Hauses lag ein gewaltiger Granitblock, der weit in die Erde reichte und stets kalt wie Eis war, auch wenn die Sonne noch so heiß brannte. Danach hieß das Haus „der kalte Stein", und der Sage nach hing das Schicksal des ganzen Gebäudes von diesem Granitblock ab; infolgedessen wurde „der kalte Stein" mit einer neugierigen Angst und geheimnisvollen Scheu betrachtet, die sich allmählich auch auf die Bewohner des Hauses übertrug.

In diesem ehrwürdigen Hause, von dem uns Brachvogel in seinem „Trödler" erzählt, wuchs der Knabe auf. Schaute er um sich, so fielen seine ersten Blicke auf die uralten Bauten der Stadt, die majestätische Elisabetkirche, einen Ziegelbau aus dem 13. Jahrhundert, die nicht minder imponierende Magdalenen-

---

*) Ed. Schmidt-Weißenfels: Charaktere der deutschen Literatur. 2. Bd., Prag 1859 S. 257/58.

kirche und das alte Rathaus, alle in unmittelbarer Nähe seines Elternhauses. Eine glühende Phantasie ließ die leblosen Dinge um ihn her lebendig werden; jene alten Türme und Steine begannen zu reden, er sog den Odem einer längst entschwundenen Zeit in sich ein, deren phantastisches Dunkel und geheimnisvolle Poesie verwandte Töne in der jugendlichen Seele erweckten.

Da die Krankheit seiner Mutter häufig einen Wohnungswechsel zur Folge hatte, sie bald hier, bald dort Heilung suchte und ihren Jüngsten, an dem sie mit um so rührenderer Liebe hing, je weniger sie diesem Gefühle nachgeben konnte, überallhin mitnahm, so war der Schulbesuch des Knaben in den ersten Jahren natürlich recht unregelmäßig. Trotzdem war es mit seiner Schulbildung nicht so schlimm bestellt, wie man für gewöhnlich annimmt, denn er hat bis zum sechzehnten Jahre, wenn auch mit Unterbrechungen, am Unterrichte teilgenommen, und zwar anfangs auf der sog. Dr. Kletkeschen Realschule, alsdann auf dem Magdalenengymnasium.

Im Grunde genommen kommt ja auch wenig darauf an, ob wir nun wissen, daß Brachvogel in der Schule ein besonderes Licht gewesen ist oder nicht. Seinem grübelnden Sinne widerstand von Anfang an der leidige Formelkram der Schule, dafür hat er später mit eisernem Fleiß danach gestrebt, die Lücken in seiner Bildung auszufüllen.

Recht interessant muß das damalige Leben des jungen Phantasten gewesen sein, seine ersten Berührungen mit der Außenwelt. Eine „Chronik der Sperlingsgasse" wie Wilhelm Raabe hat er daraus nicht gemacht, aber in seinen Dichtungen gelegentlich auf Erinnerungen aus der Jugendzeit zurückgegriffen, welche uns die wunderbare Phantasie zeigen, die schon früh alles mit eigenartigem Schimmer umgab.

Solch eine Fundstelle ist der Eingang zur Novelle „Die bösen Schwestern"*), welche an sich ziemlich unbedeutend und deshalb vergessen, dieses Stückchens Autobiographie wegen für uns aber von Wert ist. Er erzählt da:

„Besonders zweier Eindrücke meiner Jugend erinnere ich mich um so genauer, als sie etwas zauberisch Schönes, Rätselvolles, zugleich aber auch gespenstisch Grauenhaftes an sich hatten. Die Furcht ist ja doch dasjenige Gefühl, was im Kinde am tiefsten, untilgbarsten haftet, ja mit seinem Doppelreize von Neugier und Bangen selbst noch das Mannesherz mit heimlichen Fäden festhält. — Daß das gotische Rathaus zu Breslau eines der schönsten in der ganzen Welt ist, weiß wohl jedermann, vielleicht ist aber weniger bekannt, daß an dem großen Eckturme desselben, welcher

---

*) A. E. Brachvogels ausgewählte Werke, Bd. IV, (Berlin 1874), S. 245—249.

nach dem Winkel des Ringes oder Rathausplatzes blickt, in den die Ohlauer- und Schweidnitzerstraße münden, auf den Simsen seiner beiden reich verschnörkelten Erkerfenster zwei Fratzen angebracht sind, weibliche Köpfe, die aus den Fenstern zu blicken scheinen, die Zungen gegeneinander herausblöken, und in welchen der alte Steinmetz mit aller Übertreibung seiner rohen Phantasie die Leidenschaft wildesten Hasses ausdrückte. Die steinernen Wahrzeichen sind seit alter Zeit die „bösen Schwestern" genannt, und unsere jugendliche Einbildungskraft machte sie zu Dämonen, Zauberinnen und wüsten, ruhelosen Rachewesen, welche selten verfehlten, uns im Traume zu besuchen und grimmig zu ängstigen. Meine Wenigkeit zumal beschäftigten diese beiden wilden Damen der Vorzeit ganz außerordentlich und hatten für mich ein viel näheres, unmittelbareres Interesse als für meine Gespielen.

Ich kannte nämlich eine alte, sehr würdevolle Dame, die in unserer ganzen Familie Mamsell Klemm genannt wurde. Sie stand mit Gott Hymen auf höchst gespanntem Fuße, und ich bezweifle sogar, daß Amors Beziehungen zu ihr sich je weiter erstreckten, als auf eine erste, kurze, schüchterne Anstandsvisite, die für ihr Herz weiter keine gefährlichen Folgen gehabt zu haben schien. Obwohl sie die Ehe entschieden haßte, liebte sie Kinder sehr, besonders hatte ich ihre Zuneigung. Noch sehe ich die gute, kleine, vertrocknete Dame in ihrer maigrünseidnen Kasawaika mit grauem Krimmer besetzt, wie sie, den Strickbeutel am Arme, den riesigen Taffethut mit weitem Schirme (sehr bezeichnend Wolkenschieber genannt) auf zitterndem Haupte, ehrbar allsonntäglich bei meinen Eltern erschien, um nach der Kirche ein Gläslein Rheinwein zu nippen, ein Streifchen Streuselkuchen zu naschen und über die leidige Welt den Stab mit den herbsten Tönen asketischer Verachtung zu brechen, was ihr unendliche Befriedigung zu gewähren schien. Sie stand mutterseelenallein in der Welt, hatte Vermögen, eine selbst für damalige Begriffe fabelhafte Sittenstrenge und war zugleich eine ebenso vortreffliche wie wohlwollende Ratgeberin in allen Affairen der Familie; Gründe genug, daß sie in meinem Elternhause hohen Einfluß übte, größester Rücksicht und meinerseits eines Respektes genoß, der anfänglich mit der Zuneigung herzlich wenig gemein hatte. Zu meinen verschiedenen kindlichen Pflichten gegen sie gehörte auch die, ihr alljährlich zum Neujahr zu gratulieren und an ihrem Geburtstage einen Wunsch und Kranz, oder ein Riechel (alias Blumenstrauß), ehrfurchtsvoll zu überreichen.

Ihre beiden Häuser, oder besser gesagt, ihr Doppelhaus lag auf der Schuhbrücke Nr. 24 und 25. Beide Grundstücke hatten früher eine gemeinsame Baulichkeit ausgemacht, bis man, aller Architektur und inneren Bequemlichkeit zum Hohne, mitten durch Haus und Hof eine trennende Mauer gezogen. Bei Mamsell

Klemm war es wirlich sehr hübsch, sobald man nur erst oben in ihrem Heiligtume war, das eine wahre Raritätenkammer altertümlicher und seltsamer Dinge genannt zu werden verdiente. Ihre herzliche Zuneigung zu mir trug mir nicht allein jedesmal Konfekt und gute Bissen ein, sondern sie hatte auch eine Auswahl alter Chroniken, Geschichtsbücher mit bunten Bildern, Medaillen, Turnierbüchern, Kupferstichen und Ritterromanen, denn unter ihrer unendlich trockenen Außenseite verbarg sie eine höchst romantische Seele erfüllt von Clauren, Bürger und den Schäferspielen der Rokokozeit, unserer Dichterheroen selbstredend garnicht zu gedenken. Ihr Geschmack war weder ein feiner, noch gewählter, aber mannigfaltig und phantastisch gewiß, und je absprechender, strenger sie das gewöhnliche Leben behandelte, desto geneigter war sie zu gewissen Schwelgereien der Phantasie, welche ihr dürres Dasein in das beglückende Scheinleben eines ritterlichen Sagenlandes verwandelten. Daß sie diese ideale Welt nicht fremden, irdischen und spottsüchtigen Blicken aussetzte, war ebenso erklärlich, als daß sie eine stille empfindende Seele für dieselbe zu gewinnen suchte. Was sie nun bewog, mich dazu für befähigt zu halten, weiß ich nicht, aber daß es mir bei ihr gefiel, desto besser. Um aber zu ihr und allen ihren himmlischen Genüssen empor zu gelangen, mußte ich jedesmal durch den langen, engen, stets halbdunklen Hausflur und dieselben beiden, steinernen Fratzenbilder des Rathauserkers passieren, welche mir hier als zweite, schrecklich verbesserte Ausgabe in aller unmittelbarster Nähe die geöffneten Rachen à la Cerberus entgegenreckten, sodaß ich in jugendlicher Einbildungskraft oft befürchtete, sie würden, wenn ich dicht bei ihnen vorbei zitternd die Treppe hinaufschlich, aus der Mauer springen und einen tückischen Anfall auf denjenigen Teil meines Körpers unternehmen, durch dessen Appretierung man damals am sichersten gute, christliche Staatsbürger herzustellen wußte. Mit der Zeit, der Gewohnheit und erhöhterer Vernunft legte sich diese Furcht, wurde wenigstens von der Wißbegier und romantischen Schwärmerei in Gleichgewicht gehalten, welche mich je länger desto eifriger an Mamsell Klemm und ihre Wunder fesselten. Meine Familie sah diesen Umgang gern, vermutlich weil sie hoffte, ich würde schließlich das einsame Herz der alten Dame so total ausfüllen, daß sie mich testamentarisch zu ihrem Nachfolger im Besitz beider Grundstücke und eines hübschen Kartenspiels schlesischer Pfandbriefe ernennen würde. Man nahm also meine korrupten Ideen und Phantastereien achselzuckend als eine Art notwendigen Übels hin, mit dem mir Mamsell Klemm Herz und Hirn erfüllte. — Die schöne Erwartung der Meinen ging indeß leider nie in Erfüllung! Nicht besagte Grundstücke und Pfandbriefe hinterließ sie mir zum Zeichen ihrer Liebe, sondern jene ruhelose, seltsame Seelentätigkeit, die

sich eine eingebildete Welt in der wirklichen erschafft, das Leben durch die bunte Brille der Stimmung und Verzückung betrachtet und uns — zum Poeten macht!

Einen Poeten!! — Ihr guten Eltern! Hättet ihr je die Folgen meiner keuschen Verbindung mit Mamsell Klemm voraussehen können. Die grüne Kasawaika mit dem Wolkenschieber wäre wohl nie als Jugendverführer in unserem alten Hause erschienen! Etwas Positives hinterließ mir meine alte Freundin aber doch, nämlich ein sehr großes, vielfach versiegeltes und umschnürtes Paket, welches mir als ein Legat übergeben wurde. Mit bedeutender Feierlichkeit eröffnete ichs in meinem einsamen Stübchen! — Dokumente, Geschichtsbücher, Kupfer, Chroniken, Pergamente aus wer weiß welcher Familientruhe, alte Miniaturen usw.! —

Die kluge Mamsell hinterließ mir kein Geld, denn ihre ahnungsvolle Seele sah voraus, daß ich es verlieren würde, sie schenkte mir lieber das Unverlierbare, den ewigen Jugendquell der Erinnerungen."

Und dieser Quell ist ihm für sein ganzes Leben geblieben. Aber auch das Erbe, das ihm die alte Freundin hinterlassen, trug reiche Frucht. Von den Geschichtsbüchern, Chroniken und Pergamenten ließ Brachvogel nie wieder; in allen Archiven kramte er unermüdlich herum, bis er das Gesuchte schließlich gefunden. Auch im kleinsten Detail wollte er stets genau sein; daß er da mitunter auch des Guten zuviel tat, wer wollte ihn deshalb verdammen? Trotzdem war er nie eine stofflüsterne Spürnase, die in der Novellen- und Roman-Literatur herumschnüffelt, um ein Fetzchen Zeug zu ergattern, aus dem sich dann ein Dichtwerk schneidern ließe; er hatte so viel Ideen in seinem Kopfe, daß er Plagiate gern andern überließ. Aber für seine Ideen suchte er den welthistorischen Zusammenhang; — daher dieses eifrige Studium der Quellen, das auch vor der mühsamsten Arbeit nicht Halt machte.

Sehr interessant ist in dieser Hinsicht Brachvogels Nachlaß. Ganze Stöße von ihm selbst entworfener Tuschzeichnungen und Kartenskizzen legen ein beredtes Zeugnis dafür ab, wie gewissenhaft der Dichter seine Arbeiten vorbereitete. Alle ihm nur irgend zugänglichen Werke schleppte er zusammen, exzerpierte ihren Inhalt und zeichnete die beigegebenen Bilder ab, um ja recht genau die Physiognomie der einzelnen Persönlichkeiten seinem Gedächtnisse einzuprägen. Zu seinen Dramen entwarf er meist nicht nur kurze Situationspläne, wie die meisten Dramatiker es wohl tun, sondern lieferte auch Dekorationsstudien und wußte sogar ganze Bühnenbilder wiederzugeben. Eine bewunderungswürdige Vielseitigkeit spricht aus diesen mannigfachen Dokumenten, ein Wissensdurst und leidenschaftlicher Forschungseifer, aber daneben

auch wieder eine rührende Unbeholfenheit, wenn er ganze Kapitel aus dem Tacitus ausschreibt oder umfangreiche Kollektaneen anlegt, in denen er etwa die Hauptdaten der Weltgeschichte aufzeichnet oder die Gestalten der germanischen Götterwelt mit ihren Atributen und Zeichen einordnet. Es ist eben der Autodidakt, der hier arbeitet und schafft, mit all seinen Vorzügen und Fehlern. Denn „wie Friedrich Hebbel, Otto Ludwig, Heinrich König, Ferdinand Freiligrath war auch Brachvogel ein bloßer — Autodidakt. Mit Recht macht man den Autodidakten den Vorwurf, daß sie ohne die Festigkeit, Gründlichkeit und strenge Methode der klassisch Gebildeten jeder noch so verkehrten Idee allzu leicht folgen, daß sie ihren mühsam erworbenen Gedanken überschätzen und oft ihr Blei für Silber, ihre Kieselsteine für Demanten halten, daß ihnen die unerschütterliche Basis der Wissenschaften fehle, ihr Geist und ihre Kunst die antike Einfachheit, Reinheit und Schönheit vermissen lasse. Ebenso wird ihnen eine gewisse Hinneigung zum forciert Originellen, zu Übertreibung und zu abenteuerlichen Extravaganzen, eine nicht genügende Beherrschung der Form und infolgedessen eine gewisse Unreife Schuld gegeben"*).

Diese Bemerkungen Max Rings treffen Wort für Wort auf Brachvogel zu, und die gleich darauf folgende Charakteristik seines Schaffens ist so klar und bestimmt, daß ich sie gleich an dieser Stelle zustimmend erwähnen will. „Dagegen besaß Brachvogel ein ursprüngliches, frisches, nicht von des Gedankens Blässe angekränkeltes Talent, eine von keiner Schulweisheit belastete Erfindungsgabe und vor allem den unbewußten Instinkt des wahren Dichters, besonders des dramatischen Poeten. Mit diesen Anlagen verband er noch den Sinn für das Große, Schöne und Wahre im Leben und in der Kunst, das Streben nach dem Ideal, den Drang nach Erkenntnis und ein Herz, erfüllt von reiner Menschenliebe."

Doch ich irre meinem Thema voraus, die vergilbten Geschichtsbücher, Kupfer und Chroniken der alten Mamsell Klemm haben mich etwas aus dem Konzept gebracht, und ich will, um einigermaßen den Zusammenhang herzustellen, wenigstens noch hinzufügen, daß manches dieser seltenen Blättchen sich noch heutigen Tages in Brachvogels Nachlaß befindet.

Doch als der Dichter all die schönen Sachen erbte, war er noch gar kein Poet, sondern ein ganz junger Bursch; er hatte noch so manches gute Stückchen Weg zurückzulegen, sich durch Familienunglück und gehässigen Neid seiner Verwandten hindurchzuringen, auch manche bitterböse Enttäuschung zu erfahren, ehe er sein erstes kleines Werk in die Welt senden konnte.

---

*) Vgl. A. E. Brachvogel, Werke Bd. I (Jena 1879) S. II.

Als der Knabe neun Jahre alt war, drohte der Familie ein schweres Unglück; das Leiden der Mutter, wohl zeitweise gedämpft, brach mit erneuter Gewalt aus, und sie mußte in die Pensionsanstalt für Geisteskranke zu Leubus gebracht werden. An dieses Ereignis knüpft sich eine Fabel aus dem Leben des Dichters, die nur zu leicht geglaubt wurde: er habe nämlich seiner Mutter in die Irrenanstalt folgen müssen, weil die Ärzte von der gewaltsamen Trennung eine unheilvolle Verschlimmerung ihres Zustandes befürchtet hätten. „Längere Zeit lebte Brachvogel in der Gesellschaft von Wahnsinnigen und Narren", schreibt Max Ring in seiner liebevollen, doch sehr fehlerhaften Einleitung zu Brachvogels ausgewählten Werken*). So interessant es ja auch wäre, die Gestalten des Narziß, des Mondecaus usw. bis in die früheste Periode auf lebendige Anschauung zurückverfolgen zu können, so entbehrt diese Hypothese doch aller Wahrheit. Genaue Nachforschungen**) haben ergeben, daß nicht unser Dichter, sondern sein älterer Bruder, der Galanteriehändler Karl Julius Brachvogel, die Mutter bei der Aufnahme in die Anstalt begleitete. Ein dauernder Aufenthalt des Knaben in Leubus hätte zudem der Anstaltsordnung direkt widersprochen, wäre zum mindesten aber im Krankenjournale gebucht worden, in dem sich nur von späterer Hand hinzugefügt die Bemerkung findet: „Mutter des Dichters". Ein kurzer Besuch des jungen Brachvogel in der Anstalt ist wohl möglich, zumal seine Mutter sich fast ein ganzes Jahr dort aufhalten mußte (Mai 1834 wurde sie definitiv entlassen). Die Krankheit, von der sie nie ganz geheilt wurde, ist im Journal als Hysteriasis von einer mehr als zwölfmonatigen Dauer bezeichnet.

Viel besser als aus dieser Fabel von Brachvogels Aufenthalt im Irrenhause, mit der ebensoviel Unfug getrieben ist, wie mit Grabbes Geburt in einem Zuchthause***), erklärt sich der krankhafte Zug im Wesen des Dichters, der sich in fast all seinen Werken spiegelt, aus dem Leiden der Mutter. Wir müssen ohne Zweifel bei dem Narzißdichter mit einer erblichen Belastung rechnen, in der seine eigentümliche, oft großartig verzerrte Phantasie und düstere Schwärmerei wurzelt; die krankhaften Gestalten seiner schaffenden Phantasie sind nicht von außen an ihn herangetreten, sie sind in ihm selber entstanden: aus seiner eigenen Seele haben sie sich losgerungen.

Einige Zeit war es mit der Melancholie der Mutter erträglicher, und wir finden sie mit ihrem Jüngsten im Sommer 1836

---

*) Vgl. Werke Bd. I S. XIX.

**) Eine Anfrage bei dem leitenden Arzte der noch heute bestehenden Anstalt, Herrn Geh. San.-Rat Dr. Alter, ergab obiges Resultat.

***) Vergl. dazu jetzt Erich Elstein, Chr. D. Grabbes Krankheit (München 1906).

zur Kur in Teplitz, wo auch gerade der „abgedankte" König Karl X. von Frankreich weilte. Als dieser eines Tages des hübschen blonden Knaben auf der Promenade gewahr wurde, fand er Gefallen an ihm und schenkte ihm zum Andenken einen Jou-Jou. „Karl X. und der spätere Dichter des Narziß bieten gewiß eins der wunderbarsten Spiele des Zufalls, in denen sich der Weltgeist zuweilen gefällt"*).

In diese Zeit fällt auch ein Erlebnis des Dichters, das von großer Bedeutung für seine ganze Entwicklung wurde. Brachvogel kam zum ersten Male ins Theater! Eine Revolution rief dieser Augenblick in seinem Innern hervor; ein fabelhaftes Land tat sich seinem trunkenen Blicke auf, in das ihn fortan eine unwiderstehliche Sehnsucht zog. Ob er sich nun erst mit wahrer Leidenschaft im Puppenspiel betätigte, ob er sich dann später als Schauspieler versuchte und dann endlich als Dramatiker Lorbeeren erntete, nie wieder ließ die Bühne ihn los, und so oft er auch resigniert die Feder aus der Hand legte, immer wieder kehrte seine Arbeit zum Theater zurück.

Charakteristisch und in ihrer kindlichen Naivität rührend sind ein paar in seinem Nachlasse gefundene Sätze, welche sich auf seine ersten Theatereindrücke beziehen:

„Wenn ich noch meiner Knabenzeit, jener genügsamen Epoche gedenke, wo ich, wie weiland Gott Brahma, in mich selber voll heiliger Träume versenkt war, die weite Welt im Schimmer rosiger Poesie und mich als ihren Allkönig ansah, und das vor mir ausgebreitete Leben für die Arena und den Inbegriff aller Romantik hielt, wie entsetzlich naiv war ich da, aber auch — wie glücklich!

Keine Erinnerung jener Jahre ist mir aber schöner, als die an jene weihevollen Tage, wo ich vor Dir, Du altes verräuchertes Theater zu Breslau, Dir, guter kalter Asche stand, ein grenzenloses Kapital von 5 Silbergroschen in der Hand, um zwei Stunden zu harren, ehe ich unter wogendem Andrang der erste sein durfte, der durch die schmale Pforte in den Tempel der Grazien und Musen trat, um auf der Gallerie (Kuhstall geheißen) alle Schauer der tragischen oder komischen Muse über mich mit wonnigem Behagen hereinbrechen zu lassen. Wie Traumgestalten schweben mir noch die Bilder Biereys, Haakes, Wolbrücks, Hausmanns, Ditts, Neustetts, Emil Devrients, Seydelmanns, Dörings, Dessoirs, Hendrichs, der Mamsell Sutorius, der kleinen Mejo, Wiedermann, Pollert und anderer in langer Reihe vorüber. Vorbei! Gewesen! — Jetzt ist die Stätte wüst und leer. —

*) Brachvogel. Werke Bd. I, S. XIX.

Damals dachte ich nicht, daß ich jemals dem Heiligtum der Bühne in Person nahen, manchen jener Männer, die schon mein Knabenherz entflammten, im Mannesalter zu meinen Freunden zählen würde. Aber noch sehr viel weniger glaubte ich, der Kuhstallabonnent, daß ein Moment für mich eintreten würde, wo ich die phantastische Naivität der Jugend, die ekstatischen Illusionen mit so vielen anderen Einbildungen meines Lebens ad acta legen müßte. Ich habe sie indessen nicht etwa jammernden Blicks und zerzauseten Haares zu den Toten geworfen, nein, feierlich, still und honett, wie ein kluger Erbe mit kalter Besonnenheit begraben und auf den Leichenstein geschrieben „hier ruht die Knabenromantik, Friede ihrer Asche!" —

Durch die Fühlung mit dem Theater hatte Brachvogels Seele einen neuen Inhalt gefunden; die Bühne wurde fortan seine Erzieherin. Zwar besuchte er die Schule noch weiter, ob aber seit seiner Bekanntschaft mit dem bunten Rampenlicht der Kulissen gerade mit größerem Interesse, wird man mit Recht wohl bezweifeln dürfen. Im Mai 1840 wurde er konfirmiert und bald nachher verließ er das Magdalenengymnasium.

In dieser Zeit — er zählte bereits siebzehn Jahre —, also verhältnismäßig recht spät — entstand sein erstes Gedicht: „Loreley". Das „Tagebuch" verrät uns nichts weiter als den Titel, und so wissen wir nur, daß die Romantik Brachvogels erstes Musengeschenk anregte, und daß durch die Verse seiner ersten Strophe vielleicht der wiegende Wohllaut Heinescher Rhythmen dahinfloß. Doch schon im nächsten Jahre wagte er sich an ein Drama: „Das Haus Douglas", und diesem Stoff, wenn auch in einigen Variationen, ist er durch sein ganzes Schaffen treu geblieben, und noch in der Novelle „Chastelard" (1862) klingen Töne, die an diesen ersten Dramenentwurf erinnern.

Daran können wir gleich eine wichtige Eigenschaft Brachvogels erkennen, welche er in hohem Maße besaß, nämlich die dichterische Kraft, durch lange Zeiträume hindurch die Grundmotive seiner schaffenden Phantasie wach zu erhalten und in lebendiger Frische in seinem Innern von neuem zu erwecken, ein Vermögen, dessen erhabenste Größe uns in Goethe offenbar wurde*).

Die Schulzeit war nun beendet. In seinem Tagebuch spricht er ihr das Urteil: „Chaos. Hyperromantik und Excentrizität. Deismus". Sein Inneres war eine wildgährende, ungeordnete Masse, der es an einem Schwerpunkte gebrach, sodaß seine glühende Phantastik sich in das Grenzenlose verlor. Ein tieferes

---

*) Vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft I. Bd., Halle a./S. 1897, Kap. 2, Abschnitt IV, S. 109/110.

Nachdenken über die Religion beweist sein Bekenntnis zum strikten Deismus in so jugendlichem Alter, wie er denn überhaupt stets mit tiefgründigen religiösen Problemen rang.

Fassen wir nun den geistigen Inhalt, den er von der Schule ins Leben hinaus mitnahm, zusammen, suchen wir uns ein Bild von dem jungen Dichter zu machen, so können wir sagen: ein begabter phantastischer Jüngling, der schon früh Talent für das Theatralische bekundet, ein reger Geist, dessen Gedankenfülle sich in die Unendlichkeit verlor und jedes äußeren Zwanges spottete, ein Charakter, der aus sich selbst gebildet, seine eigenen Wege ging und die ihn beengenden Schranken zersprengte, trat in das Leben hinaus, nicht ohne die Hoffnung auf eine glänzende Laufbahn.

Zweiter Abschnitt.

Brachvogels Lehrjahre.

Was sollte aus dem jungen Brachvogel nun werden? Seine Mutter hätte aus ihm gern einen Theologen gemacht, aber der Mangel einer abschließenden Schulbildung vereitelte diesen ihren Lieblingswunsch, und so galt es einen anderen Plan zu ersinnen. „Alles, was man auf Erden nur werden kann, wird der Schlesier mit Leichtigkeit. Am liebsten wird er allerdings Poet, weil ihm das die Einseitigkeit erspart, irgend etwas Spezielles zu werden", hat Gustav Freytag einmal treffend gesagt — und Brachvogel wurde ein Poet!

So schnell ging es aber schließlich denn doch nicht. Irgend einen praktischen Beruf mußte der Jüngling ergreifen, da er aber keinem auch nur das geringste Interesse entgegenbrachte, so war ihm die Wahl im Grunde genommen gleichgültig. Sein ältester Bruder, der bei ihm die Stelle des Vormundes vertrat, hielt es für das beste, ihn zu einem Buchhändler in die Lehre zu bringen. Aber Brachvogel hatte viel mehr Gefallen am Lesen der Bücher als am Verkaufen, und so wundern wir uns durchaus nicht, daß ihm sein Prinzipal bereits nach einem Vierteljahr die Stellung kündigte. Die neue Stellung, in die er gebracht wurde, — er kam zu einem Graveur in die Lehre — sagte seinem künstlerischen Empfinden schon eher zu, denn von Hause aus mit einem hübschen Zeichentalent ausgestattet, fand er sich bald mit Geschick in seine neue Tätigkeit, ohne jedoch auch hier die ersehnte Befriedigung zu finden. Der gereifte Dichter erzählte später, daß er oft während der Arbeit heimlich ein Buch gelesen habe, und sein Meister, der in ihm wohl schon so etwas von einem künftigen Poeten wittern mochte, drückte ein Auge zu und ließ es geschehen. Zu einem praktischen Beruf hatte Brachvogel überhaupt wenig Neigung. Er war von jeher auf das Geistige aus gewesen, und wenn er die Schule ohne abschließendes Examen verließ, so lag dies zum großen Teile an der Gehässigkeit seines ältesten Bruders, der die Verwaltung und Bestimmung über das nicht unbeträchtliche Vermögen vollständig in seiner Hand hatte.

Dieser Bruder mochte wohl auch die Hauptschuld an der unerfreulichen Stellung tragen, die der Jüngste im Kreise der

Familie einnahm. Der Brief eines Jugendfreundes*) an Brachvogel, der sich im Nachlaß fand, wirft interessante Streiflichter auf diese Verhältnisse und besonders auf den Charakter des ältesten Bruders, der einmal dem jungen Dichter das Manuskript eines Dramas aus der Hand gerissen und vor seinen Augen verbrannt hat.

„Dein Bruder, der Philister par excellence, ist geblieben was er war, ein Mensch ohne Bildung des Herzens, denn die Gewohnheit nennt er seine Amme! Du, Emil, wunderbar bevorzugt von der Natur, hast nach riesigen Kämpfen gegen die Windmühlen des Philistertums aus Dir selbst heraus eine Welt geschaffen, welche sich, ursprünglich ein phantastisches Zaubermärchen, durch den alles befruchtenden Geist des Talentes, der Originalität und der Natürlichkeit realisieren mußte, die aber mir, dem denkenden Manne ein psychologisch-mystisches Rätsel ist, dessen kabbalistische Formeln ich anstaunen und bewundern, aber nicht zu entziffern vermag. Du hast Dir den Grundstein zu einem Denkmal gelegt, das aere perennius das höchste Ziel des geistigen Strebens sein muß — während der engherzige Geldmensch Stecknadeln verkauft und die Prozente berechnet. Welch ein Kontrast zwischen zwei Brüdern!

An einer anderen Stelle heißt es in dem selben Briefe:

„Du, Emil, dem die Jugend auf die mühsamste Weise verkümmert worden, Du, der oft, ich weiß es, des Morgens die Kissen noch naß fand vom vielen Weinen des Abends, Du, dessen Ansprüche selbst in ihrer Bescheidenheit keinen Wiederklang in den Herzen der Deinigen fanden, Du hast den Staub der Vergangenheit von Deinen Füßen geschüttelt und stehst im Begriff durch urkräftige Eigentümlichkeit der Zeit und der Sprache Dein Gepräge aufzudrücken und Dir eine Welt zu Füßen zu legen, die zu groß ist, um von mir begriffen zu werden. Welch ein Kontrast zwischen zwei Freunden!

Brachvogels Stellung in der Familie war unhaltbar. Sein idealer Schwung wurde von dem Philistertum der Familie gehemmt, und so war, als am 10. März 1845 seine geliebte Mutter endlich von ihren Leiden erlöst wurde, das letzte Band, das ihn an seine alten Kreise fesselte, gerissen.

Hatte er bisher aus Rücksicht auf seine Mutter den heißen Drang zur Bühne zu gehen bezähmt, so griff er diesen Lieblingsgedanken nunmehr mit aller Energie auf. Im Juni 1845 begab er sich nach Wien, denn die Gehässigkeit seiner Verwandten ließ es ihm ratsam erscheinen, nicht seine Vaterstadt zum Schauplatz des Debüts zu machen, und nachdem er dort fast jeden Abend das Burgtheater besucht, tat er Ende Juli desselben Jahres den gewagten Schritt auf die Bretter. In der Rolle des Ko-

*) Sein Name ist unbekannt; nur der erste Bogen des Briefes fand sich im Nachlaß, der Schluß fehlt.

sinsky erlebte er auf der kleinen Bühne zu Hietzing bei Wien den glänzendsten — — Durchfall. Er selbst hat später im Freundeskreise noch manchmal ergötzlich von diesem denkwürdigen Tage gesprochen; aus seinem eigenen Munde hat es auch Paul Lindau, der die Begebenheit — wie immer — als hübsche Anekdote erzählt.

„Also er wurde ausgelacht“, „angeblasen“, wie es im Bühnenjargon heißt — wurde so gründlich, so erbarmungslos verhöhnt, daß er die rührende Geschichte von der Schändung seiner Amalie kaum zu Ende bringen konnte. Boshaftes Gelächter und gemütliche Zurufe begleiteten jeden Satz, es war die reine Hetz'. Nach den Worten „man warf mich ins Gefängnis, alle meine Sinne waren hinweg“, erscholl von allen Seiten des vollen Hauses kräftiglich ein gräßliches Echo „weg, weg“. Noch ärger wurde der Skandal bei seinem Auftritt im nächsten Akt. Die unglücklichen Worte: „Die Pferde stehen gesattelt“, vor denen selbst dem sattelfestesten Kosinsky bangt, entfesselten unbändigste Heiterkeit und die noch unglücklichere Fortsetzung „Ihr könnt aufsitzen, wenn Ihr wollt“ stürmischen Protest. „Nein, wir wollen nicht, laßt andere aufsitzen!“ „Ich zäume gleich wieder ab“, stammelt der unselige Debütant. Bravo und jubelnder Applaus bei offener Scene. „Wenn Ihrs haben wollt!“ hat Kosinsky noch zu sagen, und der schlesische Jüngling sagts mit schlotternden Knieen, und die dunkle Menge da unten, schadenfroh und grausam, johlt und brüllt: „Jawohl! Abzäumen! . . . Weg! Weg!“

Und Brachvogel trat ab, machte einen weiten Bogen um die Frau Direktorin, ging in sein Kämmerlein, vertauschte den verschlissenen goldverbrämten samtenen Schnürrock, in dem er sich als böhmischer Edelmann so schön gefunden hatte, mit seinem abgeschabten Anzug, schlich aus dem Hause hinaus in die graue Nacht und weinte bitterlich.“

Das war die erste große Enttäuschung in seinem Leben, und eine bittere. Wie so viele junge Dichter hatte auch Brachvogel den übermächtigen Drang zur Bühne; er wollte die großen Gestalten, die ein Shakespeare und Schiller einst schufen und die in seinem phantasiebegabten Herzen den kräftigsten Widerhall fanden, selbst verkörpern. Seine Phantasie täuschte ihm dabei Kräfte vor, die er in Wirklichkeit nicht besaß, und so darf uns denn der Erfolg seiner kurzen Mimenzeit nicht Wunder nehmen. Alle Fähigkeiten zum Schauspieler fehlten ihm übrigens nicht, denn er war, was sich später besonders bei seiner Tätigkeit in der Loge zeigte, ein ganz ausgezeichneter Redner, der die Herzen seiner Zuhörer zur Begeisterung mit fortreißen konnte*).

Den schönen Namen Persiany, den sich Brachvogel für die Bühne zugelegt, sollte er also nicht lange führen, denn nach

*) Brachvogel trat 1857 in die Loge „Friedrich Wilhelm zur Morgenröte“ und war bis zu seinem Ende ein eifriger Maurer.

diesem kläglichen Fiasko sagte er der Kunst des Mimen für immer Valet. Bis Anfang Oktober hielt er sich noch in der Donaustadt auf, dann kehrte er beschämt in seine Heimat zurück und notierte in seinem kleinen Tagebuch: „Rückkehr und Schmach, Zerrüttung des Ichs". Seine schönste Hoffnung war ihm so jäh zerschlagen worden, der kühne vorwärts strebende Jüngling mußte wieder in das alte Joch: seine Tätigkeit als Graveur von neuem aufnehmen.

Die Freude am dichterischen Schaffen schien ihm einstweilen genommen; alle dramatischen Vorarbeiten ließ er unwillig liegen, wie das Tagebuch ausdrücklich bemerkt. Der Rest des Jahres 1846 zeitigte dann noch vier Gedichte, deren Titel uns wenigstens erhalten sind. „Herz und Flamme", „An sie", „L . . . z" und „Sternenliebe". Diese Titel verraten uns vielleicht mehr als sie sollen, denn höchst wahrscheinlich handelte es sich um die Liebe, in der der Dichter Trost gesucht und gefunden. „L . . . z" bezieht sich wohl sicher auf die Schwester seines Freundes Leisewitz, in dessen Familie er viel verkehrte.

Die erste Liebe wirkte offenbar neubelebend auf unseren Dichter, denn schon im Januar 1846 notierte er „langsames Dämmern", beschäftigte sich auch wieder mit einem Drama „Else von Bamberg", das jedoch nicht wieder erwähnt wird. Im Mai aber ging er ernsthaft an ein Stück und schuf in kurzem den „Meister Will", von dem uns aber auch leider nur der Titel erhalten ist; denn im Oktober 1847, während seines dritten Breslauer Aufenthaltes, hat er ihn mit vielen anderen Dramenentwürfen vernichtet.

Es duldete jedoch den feurigen Jüngling, der sich nach dem großen Getriebe der Welt sehnte, nicht länger in seiner engen Vaterstadt, und er begab sich nach Berlin, doch nicht, ohne zuvor noch einen schweren Fehler zu begehen, dessen Folgen sich später bitter an ihm rächen sollten. Nur von dem einen Wunsche beseelt, möglichst schnell die Metropole zu erreichen, vertraute der unerfahrene Jüngling dem ältesten Bruder sein ganzes Vermögen an, — er war in diesen Tagen großjährig geworden — ohne eine genügende Sicherheit zu empfangen.

Am 4. Mai 1846*) langte Brachvogel in Berlin an, ein fahrender Sänger kam er in die Hauptstadt. Dank seines hervorragenden Zeichen- und Formtalentes fand er bald Aufnahme in der Königlichen Akademie der Künste und wurde Schüler des berühmten Medailleurs Fischer, dessen feinem Kunstverständnis er sich erfolgreich anvertraute.

Den ersten entscheidenden Schritt nach außen tat der junge Dichter, als er dem erst vor kurzem gegründeten „Berliner Hand-

*) In den amtlichen Listen der Berliner Polizei ist Brachvogel erst unterm 2. Oktober 1846 eingetragen, und zwar als Graveur.

werkerverein" beitrat*). Hier fand Brachvogel einen Kreis, der andächtig seinen Gedichten lauschte. Die erste poetische Leistung, die auf uns gekommen, gehört jener Epoche an: Das Gedicht „Der Meistersänger", worin er den deutschen Sang in der Person des Hans Sachs feiert, der vor dem Kaiser in München den Sieg über den gleißenden Singsang der Welschen davonträgt. Hier tritt uns gleich ein Zug entgegen, der Brachvogel durch sein ganzes Leben und Schaffen treu blieb: seine echt deutsche Gesinnung. Ob er auch, wie wir bald sehen werden, in seinen politischen Ideen die Tendenzen des revolutionären Deutschlands, eines endlich erwachenden Volkes, vertrat, ja sogar den Republikanern nicht fern stand, sein Deutschtum hat er niemals verleugnet:

„Das Recht der Tat, die heil'ge Macht,
Zu kämpfen und zu wagen,
Um in der Menschheit geist'ge Nacht
Das goldne Licht zu tragen,
Dies große Recht, erringt es Euch,
Ein jeder streite, keiner weich';
Erzeugt die sieche Menschheit neu!
Nur durch die Arbeit wird sie frei!"

rief er dem Volke zu, als sich die Vorboten des Jahres 1848 bereits drohend ankündigten. Diese Worte zeugen deutlich für den gemäßigten Standpunkt, den der Dichter damals noch einnahm; noch stand er nicht mitten in der großen politischen Bewegung, die nur zu bald auch ihn mit fortreißen sollte.

Vorübergehend weilte Brachvogel wieder in seiner Vaterstadt, um dort das Weihnachtsfest zu verleben, blieb aber dann bis zum Oktober 1847 in Berlin. In dieser Zeit dichtete er sehr viel, und es ist für sein zerfahrenes Wesen höchst charakteristisch, das er zu gleicher Zeit an einem „Jesus" und an einem „Prometheus" arbeitete, die in unmittelbarer Folge entstanden.

*) Dieser Verein war im Frühjahr 1844 im Auftrage des Magistrats durch den Stadtsyndikus Hedemann gegründet. Der Zweck dieser Vereinigung — ich hebe die Sätze aus den Gründungsstatuten hervor — war: „Das sittliche und intellektuelle Leben im Handwerkerstande auf vaterländische Weise anzuregen; Meister und Gesellen miteinander und diese mit den übrigen gebildeten Ständen der Bevölkerung in geselligen Verkehr zu bringen, und durch veredelte Sitten und gereiftere Erkenntnis mit den Mitteln der Religion, Wissenschaft und Kunst innere Rechtlichkeit mit entsprechendem äußeren Wandel, echten Bürgersinn, Ehrfurcht und Gehorsam gegen die Gesetze, Liebe und Treue gegen den Landesherrn, Vertrauen und Eintracht sowie jede gesellige Tugend unter seinen Mitgliedern zu wecken und zu nähren. Die Verfolgung anderer, namentlich spezieller kirchlicher und konfessioneller oder politischer Zwecke bleibt dem Verein gänzlich fremd."

Besonderer Nachdruck ist auf den letzten Hinweis zu legen, denn als die stürmischen Tage des Jahres 1848 kamen, hielten sich die Mitglieder des Vereins von der allgemeinen Bewegung keineswegs fern.

Welch ein Kontrast! Die Gestalt des milden liebeverkündenden Heilandes und die rohe Urkraft des trotzigen Titanen! Von einer tiefen Erfassung der beiden sich gegenseitig fast ausschließenden Stoffe wird daher unmöglich die Rede sein können. Vom „Prometheus" wissen wir nichts Näheres, wohl aber wenigstens etwas über den Christus-Stoff; den gestaltete Brachvogel nach seinem Tagebuche zu einem zweiteiligen Epos, dessen erster Abschnitt den Heiland zum Helden hatte, während der andere unter dem Titel „Mariamne" sich um die Gestalt der Mutter Gottes gruppierte. Seine phantastischen Gedanken nahmen hier einen zwar kühnen, in ihrer Gewagtheit aber doch seltsamen, fast bizarren Flug; Jesus machte er nämlich zum Sohne des Herodes und der Maria! Nimmt uns dieser Gedanke schon wunder, so befremdet es uns noch mehr, wenn wir hören, daß Brachvogel einen dritten Teil hinzufügte, dessen Held eine der schönsten Gestalten griechischer Sagendichtung war, der Äthiopierkönig Memnon. In welche Verbindung mag er wohl diese einer grauen Vergangenheit angehörende Gestalt zum Messias gebracht haben? Wir wissen es nicht, da das Epos nicht auf uns gekommen ist; können uns auch schwerlich ein Bild von der Dichtung machen, wenn wir das zehn Jahre später entstandene tragische Epos „Pontius Pilatus" betrachten, das ebenfalls aus dem Christusstoffe hervorging, aber nicht mehr die Unklarheit und Verworrenheit der Jugend atmet. Der Held dieses Gedichtes ist Pilatus, neben dem seine edle Gemahlin Portia steht, während sich im Hintergrunde, doch alles überragend, die mächtige Gestalt des Erlösers erhebt, die, alles erkünstelten Scheines entkleidet, in ihrer reinen Menschlichkeit und dem siegenden Leiden tief ergreifend auf uns wirkt.

Diesem Gebiete hat sich Brachvogel immer wieder genähert, aus dem Borne des Ewigen schöpfte er die nie versiegende Kraft seines Geistes. Er war in seinem Herzen ein gläubiger Mensch; doch nicht der Anhänger einer knechtenden Orthodoxie, eines verkappten Pharisäertums, sondern ein freier Geist! Sein innerstes Seelenbekenntnis ist es, wenn er gelegentlich einer Kritik sagt, „daß der Mensch dann gerade ein Priester Gottes ist, wenn er die Natur entschleiert und ihr bewußtloses Dasein durch den göttlichen Funken seiner vernünftigen Betrachtung adelt und vergeistigt; daß eben Offenbarung der Natur stets Offenbarung des Daseins Gottes ist".

In vielen seiner Werke klingt diese innerliche Religiosität durch, die vielleicht am ergreifendsten in der Figur des alten Sebastian Bach zum Ausdruck kommt, dem seine Musik Gottesdienst war*).

---

*) Eine der Hauptfiguren in Brachvogels erstem Romane: Friedemann Bach. Berlin 1857.

Zu der Zeit, als Brachvogel am „Prometheus“ und „Jesus“ arbeitete, las er auch Shakespeare, dessen Dramen ihn begeisterten. Eine neue Welt öffnete sich vor ihm, als das Land der Macbeth und Lear vor seiner Seele auftauchte. Tiefe Sehnsucht ergriff ihn, es dem Dichter aller Dichter gleich zu tun. Er suchte in seinen alten Manuskripten; ließe sich denn da nicht eins verwerten, um auch so zu schaffen, wie sein Gott Shakespeare?*). „Das Haus Douglas“, sein erster dramatischer Entwurf aus dem Jahre 1841, fiel ihm in die Hand. Das ist ja dasselbe Land, in dessen nebelumwobenen Gefilden die Shakespeareschen Briten-Recken gestritten! — Aber nein. Der Plan taugt nichts, ist noch zu kindlich geartet; er wirft das Manuskript ins Feuer. Aber die Stimmung hat er jetzt! Schottland, dort muß sein Drama spielen! Und aus dem alten Douglasstoffe entsteht der Plan zur Tragödie „Rizzio“. Im August begann er die Vorarbeiten, kam aber nicht darüber hinaus. Der Handwerkerverein nahm ihn in Anspruch, und dann . . . Ach, das war keine Umgebung für ihn! Sein Dichtergenius regte sich mächtig, und daneben durchwühlte ihn der tiefe Schmerz, daß er keine abschließende Bildung besaß. Das selbe Gefühl, wie es den trübsinnigen Ferdinand Raimund überkam, wenn er bewundernd und neidisch auf seinen Freund Grillparzer blickte, beschlich auch unseren Dichter.

Der stets Eifrige wollte diesem Mangel abhelfen; durch eisernen Fleiß mußte es sich erringen lassen. Die Universität, die alma mater, sollte auch ihm ihre Weisheit spenden. Aber Berlin? Das Mitglied des Handwerkervereins auf der Universität? Nein, einen neuen Lebenskreis mußte er haben. So nahm er am 3. Oktober 1847 Abschied von dem ihm lieb gewordenen Verein, dem er aber innerlich längst entwachsen war, und wandte sich wieder seiner Vaterstadt zu.

In Breslau widmete er sich zunächst ganz den Wissenschaften, er wollte mit Gewalt seine lückenhafte Schulbildung ergänzen. Nach seinem kleinen Tagebuch, das die Vorlesungen genau registriert, hörte er philosophische Erläuterungen von Goethes „Faust“ bei A. Kahlert, Psychologie und Logik bei Braniß, deutsche Mythologie bei Jacobi und neuere Geschichte bei Röpell.

Dieser Winter in Breslau war von großer Bedeutung für Brachvogel. „Geistige und leibliche Emanzipation und eine entschiedene Lebensrichtung“ sind der unmittelbare Gewinn, wie er im Tagebuch angibt.

---

*) Höchst bezeichnend für Brachvogels Wesen ist eine kleine Begebenheit aus jenen Tagen, die mir eine Jugendfreundin des Dichters schilderte. Danach trat Brachvogel einmal hastig in die Wohnung ihrer Familie und ächzte: „Ich habe soeben heiß und lange zu meinem Gott Shakespeare gebetet! Aber die Götter sind neidisch, er wollte mich nicht erhören.“

Wie ernst er es mit seinem Studium nahm, beweist, daß er eine gründliche Sichtung seiner zahlreichen dramatischen Entwürfe vornahm, von denen er die meisten schonungslos dem Feuer übergab. Seine dichterische Tätigkeit beschränkte sich fast ausschließlich auf das schon erwähnte Christusepos. Bis zum Frühjahr 1848 blieb er auf der Universität, war mithin noch in Breslau, als sich die große politische Umwälzung in ganz Europa vollzog, der er natürlich mit gespanntester Aufmerksamkeit folgte. Schon im Sommer 1847, in der letzten Zeit seines Berliner Aufenthaltes, hatte sich in seiner politischen Gesinnung ein Wandel vollzogen: er war ins Lager der strikten Demokratie übergegangen.

Schon damals tönt das dumpfe Heraufziehen der Revolution aus seinen Dichtungen. Die sanften Regungen schwanden, gegenüber der rauhen Wirklichkeit wußte er andere Töne zu singen. Im September schrieb er die „Marseillaise nouvelle“ und las sie im Handwerkerverein vor. Wir können uns vorstellen, wie inmitten der Zuhörerschar der bleiche, schmale Jüngling mit dem üppigen, zurückwallenden Haar begeistert seine Dichtungen vortrug, während seine schönen tiefliegenden Augen ein unheimliches Feuer sprühten. Eine feste politische Gesinnung hatte Brachvogel damals aber noch nicht, erst die stürmischen Tage des März sollten ihm „Prinzipienklarheit“ bringen.

Und zu welcher politischen Anschauung bekannte sich der junge Brachvogel? War es etwa die, welche der alternde Dichter 1874 in den „Männern der neuen deutschen Zeit“ vertrat, als er all die Helden feierte, die ein einiges deutsches Kaiserreich geschaffen hatten? Weit entfernt! Brachvogel teilte nicht nur die revolutionären Ideen seiner Zeit, sondern er vertrat sie sogar mit äußerster Schärfe und gewährte ihnen Eingang in mehr als eine seiner Dichtungen.

In dieser Hinsicht äußerst charakteristisch ist das kraftvolle, bisher unbekannte Gedicht Brachvogels „Das Turnier“*), welches in realistischen Zügen den verzweifelten Kampf des Hungers mit dem Mammon veranschaulicht. Diese Allegorie ist im Juli 1848 in Berlin entstanden, wohin sich der Dichter von Breslau begeben hatte, um dem Herde der Revolution nahe zu sein und am sausenden Webstuhl der Zeit für sein Teil mitzuschaffen.

Als Feldwebel des fliegenden Korps machte er die stürmischen Tage des Mai und Juni mit, zog sich aber, als schließlich die begeistert unternommene Bewegung abflaute und halb im Sande verlief, von der Politik praktisch zurück und nahm fortan nur noch mit der Feder an ihr teil.

Im einzelnen haben wir von den Erlebnissen des Dichters in jenen Tagen keine nähere Kunde; auch das Tagebuch schweigt

*) Vgl. dazu im Anhang den Abdruck des Gedichtes.

sich begreiflicherweise darüber aus. Soviel steht jedenfalls fest, daß die sozialen Kämpfe der Revolutionszeit tiefe Wirkung auf Brachvogels Gemüt ausgeübt haben, und daß vor allem sein Sinn für das Dramatische und Theatralische an den wechselreichen Vorgängen in der Hauptstadt reiche Nahrung gefunden.

Brachvogels ganzes Leben kann man eigentlich einem Drama vergleichen, denn es ist so sorgsam auf alle Wirkungen berechnet, als wäre es richtig für die Bühne gelebt. Jeder Aktschluß ist vollkommen herausgebildet. Der erste Akt, Brachvogels Jugend, schloß spannend ab: Was wird aus diesem sonderbaren Schwärmer werden? Der zweite Akt zeigt uns den Dichter in allen Phasen seiner reichen Entwicklung, Momente der Spannung und Steigerung fehlen nicht, und schließlich auch hier wieder ein trefflicher Aktschluß: Brachvogel lenkt die Aufmerksamkeit des Publikums und der Kritik auf seine literarische Tätigkeit, der Dichter tritt mit einem kleinen Drama an die Öffentlichkeit.

Der Einakter: „Die Frösche der Latona", eine politische Satire auf das Jahr 1848, schließt seine erste Schaffensperiode ab. All seinen Groll über das ihm kläglich erscheinende Resultat der groß inscenierten Bewegung bringt diese Farce zum Ausdruck. Mit der spöttischen Miene eines Voltaire blickt er auf die plumpe Masse, die sich ihrer Rechte noch immer nicht bewußt ist. Doch hinter der spöttelnden Miene ein heiliger Ernst! Der vollständige Titel lautet: „Die Frösche der Latona. Lustige Historia in einem Aktus. In unterschiedliche Reimlein gebracht mit obligatem Froschkonzertando von A. E. [sic!] Brachvogel. Seinem lieben Vetter und werten Freunde, Herrn Michel, zu Nutz und Frommen dargebracht vom Auctor [sic!] im Jahre 1848, dem ersten Jahre der deutschen Reichsverwesung."

Die Handlung des Stückes ist Wielands „Geschichte der Abderiten" entlehnt und zwar besonders des zweiten Teiles fünftem Buche, das mit der Brachvogelschen Dichtung auch den Titel gemein hat. Die Lage der Zeit ist geschickt in die formvollendete Darstellung hineingezogen, die unter antiker Verkleidung moderne Probleme entwickelt. Von Wieland abweichend, führt er Demokrit ein, der ihm aus den anderen Abschnitten der Abderitengeschichte wohl bekannt war, und macht ihn zum Träger seiner eigenen Gesinnung. Eine glänzende Charakteristik der einzelnen Stände, die durch Oberpriester, Senator, Professor, Handwerker usw. vertreten sind und die geschickte Führung des Dialogs läßt uns schon etwas von dem künftigen Dramatiker ahnen, der sich besonders in den Volksscenen anzukündigen scheint.

In dem „Nachwort an die Leser" grenzt er in knapper Form scharf den Standpunkt ab, den er im Leben einzunehmen gedachte und dem er auch allezeit wirklich treu geblieben ist. Dies Nachwort ist das Programm für seine gesamte literarische Tätigkeit.

„Wenn Euch mein Stück gefallen hat, freut es mich. Wenn es Euch geärgert hat, ist mirs noch lieber; denn es beweist mir, daß ich die Wahrheit geschrieben habe. Dies Stück soll Euch ein Bild unserer Zeit sein; und für einen ersten derartigen Versuch glaube ich die Nachsicht des Lesers in Anspruch nehmen zu müssen, die er jeder neuen Bestrebung auf dem Felde der Literatur schuldig ist. Ein jeder, der den schwankenden Kahn seines Talentes besteigt, um in das literarische Weltmeer hinauszurudern, tut wohl, wenn er einem umsichtigen Piloten gleich, sich seinen Lesern gegenüber den Standpunkt genau abgrenzt, den er einzunehmen die innere wie äußere Bestimmung hat. Mein Standpunkt ist mir sehr klar, denn die Bestimmung, die ich in mir fühle, sagt es mir, daß ich mir wenig Freunde, aber viel Feinde erwerben werde. Und warum? Weil ich die nackte Wahrheit, den Unrat der Gesellschaft, die Unvernunft des Glaubens und die verwilderte Zivilisation unserer Tage der Welt ins Gesicht zu werfen gedenke, so lange ich lebe. Ob ich das Talent haben werde, es gründlich tun zu können, weiß ich nicht; aber, daß ich es tun werde, es falle so gut oder so schlecht aus, wie es wolle, darauf könnt Ihr Euch verlassen. Wir stehen vor einer gigantischen Zukunft, und wenn Ihr den getreuen Eckard auch verachtet, wenn Ihr ihn auch vernichtet, ich will Euch, so gut ich es eben verstehe, vor Schaden warnen; denn ich kann nicht anders!"

Dritter Abschnitt.

Brachvogels Dramatik vor dem „Narziß“.

Wie in der Geschichte der Völker die Tage von 1848 von entscheidender Bedeutung waren, wie die gährende Zeit auch für die literarische Entwicklung Deutschlands einen Markstein bedeutete, so war dieses denkwürdige Jahr auch von größter Wichtigkeit für unseren Dichter. Brachvogels Jugendentwicklung war nun beendet, aus der Fülle der in ihm wogenden Ideen rang sich ihm eine klare Weltanschauung los, aus dem Wirrwarr seiner poetischen Produktion, die sich bisher pfadlos auf allen Gebieten bewegte, erhob sich ein leuchtendes Ideal, das zu erreichen das Werk seines Lebens werden sollte: das Drama zog ihn in seinen zwingenden Bann. Jene zahlreichen Ansätze zum Drama, die in Brachvogels Jugend — wie wir sahen — meistens von der Lyrik überwuchert wurden, entfalteten sich in seiner zweiten Schaffensperiode nun zur vollen Blüte*).

Zunächst versuchte er sich an einigen Opernlibretti, schrieb z. B. zwei Texte: „Heinrich der Eiserne“ und: „Titino und Titi“, deren Titel wenigstens das schon oft angezogene Tagebuch uns überliefert, förderte daneben aber auch seine Studien, indem er, wie ein paar Jahre zuvor in Breslau, so jetzt in Berlin eifrig die Vorlesungen besuchte. Dadurch wurde in ihm der Plan zu einem größeren wissenschaftlichen Werk angeregt, einer „Geschichte der Menschheit“, da er also gerade erst — und das ist höchst bezeichnend für Brachvogel — auf der Schwelle zum Tempel der Wissenschaft stand. Wenn wir dieses Beginnen nun auch als eine arge Selbstüberhebung verurteilen müssen, — denn zu einem so gewaltigen Werke bedurfte es tieferer Kenntnisse, als der phantastische Kopf sie jemals besaß, — so bekundet dieser verwegene Plan doch ein frisches Drauflosgehen, einen fröhlichen

*) Einen praktischen Beruf hat Brachvogel vom Jahre 1848 an nicht mehr gehabt. Er widmete sich zunächst abermals dem Berliner Handwerkerverein, in dessen Vorstand er gewählt wurde und zwar als Mitglied der gesetzgebenden Versammlung. Auch hielt er Vorträge im Verein, vor allem aber war er als Vereinsdichter tätig, stand auch an der Spitze der sog. Dichterschule, die sich inzwischen innerhalb der Vereinigung herausgebildet hatte und eine Abart der alten Meistersingerschulen darstellte.

Wagemut, dem der Dichter manchen seiner Erfolge, nicht zuletzt den des „Narziß" zu danken haben sollte. Brachvogel hatte einen unwiderstehlichen Wissensdrang, — etwas Faustisches lag in ihm, er wollte erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält" — aber seine trotz allen Fleißes immerhin mangelhafte Vorbildung machte ihm dieses Beginnen von vornherein unmöglich, bewirkte, daß er überall an der Oberfläche blieb, gleichsam an den Wissenschaften nur naschte, während er sie organisch in sich aufzunehmen wähnte. Ihm fehlte die strenge Methode, und so glich sein Geist einem gewaltigen Stapelplatz regellos übereinandergetürmter Waren, aus deren wüstem Wirrsal es auch für den Kundigen kein Herausfinden gibt.

Im Anschluß an den oben erwähnten „Memnon" vertiefte sich Brachvogel in das Studium der Geschichte und Kultur Ägyptens, für das er eine schwärmerische, fast krankhafte Begeisterung zu hegen begann*). Im Geiste lebte er gleichsam im Märchenlande der Isis, durchwandelte die heiligen Säulenhallen der Tempel oder stand anbetend still und heilig erschauernd am Fuße der Pyramiden, während im Morgenrot des neuerwachenden Tages Memnons Klagelied die Tränen der Eos begrüßte.

Und zur selben Zeit, da er in diesen Regionen schwebte, schrieb er das Drama: „Jean Favard", dessen kecker Realismus in denkbar schroffstem Gegensatze zu diesen phantastischen Gedanken stand. Bei Brachvogel ist eben alles Kontrast: sein Denken, sein Fühlen, sein Schaffen, das ganze Leben, jeder einzelne Tag ein Kontrast. Seine maßlose Phantastik führte ihn an den Rand eines Abgrundes, und wenn er nicht strauchelte, nicht hineinstürzte, so war dies allein dem Einflusse der Liebe zu danken, die unseren Dichter mächtig ergriff und seinem zügellosen Schwärmen ein energisches Halt gebot.

Julie Hardt, die schöne Tochter eines Berliner Gastwirts in der Lindenstraße, war die Auserwählte seines Herzens, die er am 21. September 1850 vor den Altar führte. Sie besaß reine Herzensgüte, einen klugen, echt weiblichen Sinn, der sich in alle Lagen des Lebens zu schicken wußte, und eine tiefe Liebe, welche auch die schwersten Prüfungen überstand. Allein, sie besaß auch ein gut Teil weiblicher Eitelkeit und hatte, obwohl sie von Haus aus mit wenig mehr als praktischen Kenntnissen ausgerüstet war, doch den Ehrgeiz in allen literarischen Fragen ihre Stimme geltend zu machen, wodurch sie ihrem Gatten, der nur zu oft ihren Wünschen nachgab, nicht immer förderlich wurde. Wir

*) Er arbeitete sich in die einschlägigen Schriften der Autoritäten Champollion und Lepsius ein und schöpfte aus den gerade damals erscheinenden Schriften des großen Ägyptologen Wilkinson neue Ideen. Drei Jahre hindurch, bis 1852, fesselten ihn diese Studien.

können ihren Einfluß auf Brachvogel nicht hoch genug anschlagen*), dürfen aber andrerseits auch nicht vergessen, daß sie die unmittelbare Ursache seiner inneren Konzentration wurde, daß sie es gewesen, die ihn in der eben skizzierten phantastisch verwirrten Epoche zu eifriger dramatischer Arbeit antrieb.

Jean Favard.

1850.

Alle anderen Entwürfe blieben nunmehr liegen, und Brachvogel arbeitete an einem Schauspiel „Moderne Liebe"**), das er nach flotter Arbeit im Juni beendete, so daß er es schon im Oktober als Manuskriptdruck an die Bühnen versenden konnte. Nach vielen vergeblichen Versuchen gelang es ihm endlich sein Stück beim Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin anzubringen, das dann am 7. Februar 1851 die erste erfolgreiche Premiere Brachvogels feiern durfte. Das stark revolutionäre Pathos, in welchem der Dichter die Schäden und Gebrechen der Zeit geißelte, bewirkte jedoch bald ein polizeiliches Zensurverbot, und so verschwand das Stück vom Repertoire, doch nicht ohne den Namen Brachvogel wenigstens etwas bekannt gemacht zu haben.

Titus Ulrich***) zum Beispiel, wohl damals der bedeutendste und maßgebenste Name der Berliner Kritik, urteilte über Brachvogels Erstling wie folgt: „Es war ein glücklicher Gedanke des Verfassers, seine Hand auf die Herzen der Menschen zu legen, da nach dem Tempo des Liebespulses zu fühlen und nach diesem Tempo den Krankheitszustand der jetzigen Gesellschaft zu messen. Ein trauriges Resultat! Der Puls intermittiert: die Gesellschaft befindet sich bereits im ersten Stadium der Auflösung. Der Boden, auf dem sie ein sieches Dasein fristet, ist morsch und unterwühlt, und wie ein Mineur den andern durch tiefe Schliche in die Luft sprengt, das wurde uns heute ebenfalls in charakteristischer Weise dargestellt. Das Brachvogel'sche Drama ist eine

*) Wie sie jetzt Brachvogel zur dramatischen Tätigkeit anspornte, so war sie auch zum großen Teile Schuld daran, daß er sich zu Anfang der sechziger Jahre von der Bühne zurückzog. In einem Aufsatze, den ich weiter unten mitteile, hat der Dichter sich klar darüber ausgesprochen.

**) Den Titel änderte Brachvogel noch vor dem Drucke um in „Jean Favard oder die Liebe der Reichen. Drama in fünf Akten. Gesänge von A. Ellmenreich." Das Stück ist nur als Manuskriptdruck vorhanden, niemals im Buchhandel erschienen. Die Theateragentur von A. Heinrich in Berlin hatte den alleinigen Debit. Die vollständigen Titel der Dramen, sowie die Angaben ihrer Erscheinungsjahre sind aus der chronologischen Zusammenstellung der Brachvogelschen Werke im Anhang der Arbeit ersichtlich, auf die ich ein für alle Mal verweise.

***) Über Titus Ulrich vgl. Ludwig Fränkels Aufsatz in der Allg. Deutschen Biographie. Bd. 39, S. 201—205. Die angeführte Kritik steht in der National-Zeitung: Jahrgang 1851, Nr. 67.

Wagemut, dem der Dichter manchen seiner Erfolge, nicht zuletzt den des „Narziß" zu danken haben sollte. Brachvogel hatte einen unwiderstehlichen Wissensdrang, — etwas Faustisches lag in ihm, er wollte erkennen, „was die Welt im Innersten zusammenhält" — aber seine trotz allen Fleißes immerhin mangelhafte Vorbildung machte ihm dieses Beginnen von vornherein unmöglich, bewirkte, daß er überall an der Oberfläche blieb, gleichsam an den Wissenschaften nur naschte, während er sie organisch in sich aufzunehmen wähnte. Ihm fehlte die strenge Methode, und so glich sein Geist einem gewaltigen Stapelplatz regellos übereinandergetürmter Waren, aus deren wüstem Wirrsal es auch für den Kundigen kein Herausfinden gibt.

Im Anschluß an den oben erwähnten „Memnon" vertiefte sich Brachvogel in das Studium der Geschichte und Kultur Ägyptens, für das er eine schwärmerische, fast krankhafte Begeisterung zu hegen begann*). Im Geiste lebte er gleichsam im Märchenlande der Isis, durchwandelte die heiligen Säulenhallen der Tempel oder stand anbetend still und heilig erschauernd am Fuße der Pyramiden, während im Morgenrot des neuerwachenden Tages Memnons Klagelied die Tränen der Eos begrüßte.

Und zur selben Zeit, da er in diesen Regionen schwebte, schrieb er das Drama: „Jean Favard", dessen kecker Realismus in denkbar schroffstem Gegensatze zu diesen phantastischen Gedanken stand. Bei Brachvogel ist eben alles Kontrast: sein Denken, sein Fühlen, sein Schaffen, das ganze Leben, jeder einzelne Tag ein Kontrast. Seine maßlose Phantastik führte ihn an den Rand eines Abgrundes, und wenn er nicht strauchelte, nicht hineinstürzte, so war dies allein dem Einflusse der Liebe zu danken, die unseren Dichter mächtig ergriff und seinem zügellosen Schwärmen ein energisches Halt gebot.

Julie Hardt, die schöne Tochter eines Berliner Gastwirts in der Lindenstraße, war die Auserwählte seines Herzens, die er am 21. September 1850 vor den Altar führte. Sie besaß reine Herzensgüte, einen klugen, echt weiblichen Sinn, der sich in alle Lagen des Lebens zu schicken wußte, und eine tiefe Liebe, welche auch die schwersten Prüfungen überstand. Allein, sie besaß auch ein gut Teil weiblicher Eitelkeit und hatte, obwohl sie von Haus aus mit wenig mehr als praktischen Kenntnissen ausgerüstet war, doch den Ehrgeiz in allen literarischen Fragen ihre Stimme geltend zu machen, wodurch sie ihrem Gatten, der nur zu oft ihren Wünschen nachgab, nicht immer förderlich wurde. Wir

---

*) Er arbeitete sich in die einschlägigen Schriften der Autoritäten Champollion und Lepsius ein und schöpfte aus den gerade damals erscheinenden Schriften des großen Ägyptologen Wilkinson neue Ideen. Drei Jahre hindurch, bis 1852, fesselten ihn diese Studien.

können ihren Einfluß auf Brachvogel nicht hoch genug anschlagen*), dürfen aber andrerseits auch nicht vergessen, daß sie die unmittelbare Ursache seiner inneren Konzentration wurde, daß sie es gewesen, die ihn in der eben skizzierten phantastisch verwirrten Epoche zu eifriger dramatischer Arbeit antrieb.

Jean Favard.

1850.

Alle anderen Entwürfe blieben nunmehr liegen, und Brachvogel arbeitete an einem Schauspiel „Moderne Liebe"**), das er nach flotter Arbeit im Juni beendete, so daß er es schon im Oktober als Manuskriptdruck an die Bühnen versenden konnte. Nach vielen vergeblichen Versuchen gelang es ihm endlich sein Stück beim Friedrich Wilhelmstädtischen Theater zu Berlin anzubringen, das dann am 7. Februar 1851 die erste erfolgreiche Premiere Brachvogels feiern durfte. Das stark revolutionäre Pathos, in welchem der Dichter die Schäden und Gebrechen der Zeit geißelte, bewirkte jedoch bald ein polizeiliches Zensurverbot, und so verschwand das Stück vom Repertoire, doch nicht ohne den Namen Brachvogel wenigstens etwas bekannt gemacht zu haben.

Titus Ulrich***) zum Beispiel, wohl damals der bedeutendste und maßgebenste Name der Berliner Kritik, urteilte über Brachvogels Erstling wie folgt: „Es war ein glücklicher Gedanke des Verfassers, seine Hand auf die Herzen der Menschen zu legen, da nach dem Tempo des Liebespulses zu fühlen und nach diesem Tempo den Krankheitszustand der jetzigen Gesellschaft zu messen. Ein trauriges Resultat! Der Puls intermittiert: die Gesellschaft befindet sich bereits im ersten Stadium der Auflösung. Der Boden, auf dem sie ein sieches Dasein fristet, ist morsch und unterwühlt, und wie ein Mineur den andern durch tiefe Schliche in die Luft sprengt, das wurde uns heute ebenfalls in charakteristischer Weise dargestellt. Das Brachvogel'sche Drama ist eine

*) Wie sie jetzt Brachvogel zur dramatischen Tätigkeit anspornte, so war sie auch zum großen Teile Schuld daran, daß er sich zu Anfang der sechziger Jahre von der Bühne zurückzog. In einem Aufsatze, den ich weiter unten mitteile, hat der Dichter sich klar darüber ausgesprochen.

**) Den Titel änderte Brachvogel noch vor dem Drucke um in „Jean Favard oder die Liebe der Reichen. Drama in fünf Akten. Gesänge von A. Ellmenreich." Das Stück ist nur als Manuskriptdruck vorhanden, niemals im Buchhandel erschienen. Die Theateragentur von A. Heinrich in Berlin hatte den alleinigen Debit. Die vollständigen Titel der Dramen, sowie die Angaben ihrer Erscheinungsjahre sind aus der chronologischen Zusammenstellung der Brachvogelschen Werke im Anhang der Arbeit ersichtlich, auf die ich ein für alle Mal verweise.

***) Über Titus Ulrich vgl. Ludwig Fränkels Aufsatz in der Allg. Deutschen Biographie. Bd. 39, S. 201—205. Die angeführte Kritik steht in der National-Zeitung: Jahrgang 1851, Nr. 67.

förmliche Physiologie der Niederträchtigkeit und des Verbrechens in dem Bilde des Krieges Aller gegen Alle, reich an ernsten Ideen, an bitteren, grauenvollen Wahrheiten . . . . . Die Charaktere sind meist plastisch ausgeprägt, die Vorgänge und Intrige klar und natürlich, der Dialog frisch, leicht und nicht uninteressant."

In „Jean Favard" erkennen wir bereits ein echtes Drama Brachvogels. Theatralisch äußerst wirksam, im übrigen aber noch recht starke Mängel enthaltend*). Das Stück spielt zu Paris, aber auch ohne diesen Umstand merkten wir, daß der Autor nach französischen Mustern gearbeitet hat; die Dramatiker der Porte Saint Martin sind es, denen der junge Dichter nachgeeifert. Auch Eugen Sue's Einfluß und der der umfangreichen, auf seine „Mystères de Paris" zurückgehenden Literatur, ist in Brachvogels Erstling nicht zu verkennen. In flotten Zügen sind die fünf Akte aufs Papier geworfen, die schon ganz den bühnensicheren Dichter des „Narziß" ahnen lassen, aber eben auch nur „ahnen". Reich an Wirkung und scenischen Effekten, die weniger einer raffinierten Berechnung als einem glücklichen Talente entspringen, weist dieses Stück einzelne wirklich vortrefflich gelungene Scenen auf**). Mit Spannung lauschen wir der Handlung, die, nach einer etwas zu breit ausgeführten Exposition, sich immer mehr steigert, in den Bagnoscenen des vierten Aktes ihren Höhepunkt erreicht, um dann in einer wirkungsvollen Katastrophe zu schließen. Unter all den klassischen Schuldramen, den Medeen und Sophonisben, die ein unoriginelles Epigonentum gezeitigt hatte, endlich einmal wieder das Werk eines originellen Geistes, eines starken Talents. Brachvogel schloß sich hier insofern Friedrich Hebbels „Maria Magdalena" an, als er versuchte, dem bürgerlichen Trauerspiel wieder zu seinem Rechte zu verhelfen, welches mit der Zeit aus den ersten kraftvollen Versuchen, die sich auf Lillos einflußreichen „Kaufmann in London" gründeten, zum Rührstücke geworden war und nun Gefahr lief, seine Bedeutung gänzlich zu verlieren. Gerade wie jene ersten bürgerlichen Dramen im Ausland, mit Vorliebe

*) Als störend sind zum Beispiel die Unzahl der Monologe zu verurteilen, mit denen das Stück geradezu gespickt ist. Fünfzehn zum Teil eine ganze Druckseite füllende Selbstgespäche sind ein Beweis für die innere Unfertigkeit des Dichters, zeigen, daß er noch nicht recht fähig war für die innere Motivierung. Überhaupt sind die Gespräche zu lang, die Personen fast sämtlich zu redselig, so daß die Dialoge oft wie aneinandergereihte Monologe wirken.

**) Dahin möchte ich vor allem die beiden Bagnoscenen (IV, 2 und 3) rechnen, sowie die Erkennungsscene zwischen Toussaint und seiner gefallenen Tochter Thephise, (V, 3) eine Scene, welche voll ist von tief ergreifender Tragik. Man wird unwillkürlich dabei an jene gewaltige Scene in Calderons „Richter von Zalamea" erinnert, in welcher Isabel dem alten Vater Pedro Crespo ihre Schande gesteht.

in England, angesiedelt wurden, so verlegte Brachvogel den Schauplatz der Handlung nach Paris. Dessenungeachtet sind es doch deutsche Charaktere, die er schildert, gerade so deutsch, wie all die Gestalten im „Narziß", wie wir später noch sehen werden.

„Jean Favard" ist ein Intrigenstück, auch darin seinen französischen Vorbildern nicht unähnlich, in dem der Held als eine tiefernste sittliche Natur einen erbitterten Kampf gegen die Verlogenheit der Gesellschaft, die Tünche einer oberflächlichen Zivilisation, gegen die Allmacht des Mammons führt. Favard ist Disponent im Hause des reichen Bankiers Mammon, dessen einzige Tochter, die reizende Antoinette, er mit Leidenschaft liebt. Die lächerliche Sucht des Bankiers, eines Emporkömmlings, der seine Geldaristokratie durch Verheiratung seiner Tochter mit einem Aristokraten von Geburt gewissermaßen legitim machen will, steht dieser Neigung entgegen. Dies gibt Anlaß zu der Intrige zweier Aventuriers, des Marquis d'Argent und des Lord Scaundrefield, die ebenfalls Absichten auf Antoinette haben. Mit Hülfe eines schurkischen Kassierers gelingt es den beiden, auf Favard den Schein einer Unterschlagung zu wälzen, die der Unglückliche mit acht Jahren Bagno büßen muß, nach deren Verlauf er nach Paris zurückkehrt, wo er die trostlose, vom Grame verzehrte Jugendgeliebte an der Seite d'Argents wiederfindet. Von Favards Unschuld überzeugt, erklärt Antoinette sterbend den Treuen für ihren Ehegemahl und scheidet versöhnt aus dem Leben. — Dies ist die Haupthandlung, in die Brachvogel mit großem Geschick eine Nebenhandlung eingefügt hat. Im Bagno lernt Favard nämlich einen edlen Menschen kennen, der aus Not einen Diebstahl beging, um Weib und Kind vorm Verhungern zu schützen. Acht lange Jahre ist er mit dem ebenso Unglücklichen an die selbe Kette geschmiedet, aber der Schmerz macht die beiden gleich edlen Naturen zu Freunden. Nach ihrer Entlassung begeben sich beide nach Paris und finden auf einem Grisettenball Toussaints gefallene Tochter in Gesellschaft des Marquis, als dieser in seiner Trunkenheit gerade als lustigen Schwank erzählt, wie er einst einen gewissen Favard ins Gefängnis gebracht hat. Dieses unerwartete Geständnis bringt die Lösung der verwickelten Lage, worauf die Dichtung dann mit einem wuchtigen Finale schließt.

Laube spricht 1868 in seinem Rückblick aufs „Burgtheater" (Seite 421) von dem dreisten, mitunter wüsten Naturalismus Brachvogels. Ein Blick auf den „Jean Favard" läßt diesen Ausdruck gerechtfertigt erscheinen. Kein radikaler Naturalist aus den neunziger Jahren des vorigen Jahrhunderts hätte die Scenen im Bagno überbieten können. Und man stelle sich die Wirkung auf die Zeitgenossen erst vor, als dieses Stück unter all den Jambendramen auf den Brettern erschien: zwei Bagnosträflinge, mit

einer Kette aneinandergeschmiedet, stehen vor uns auf der Bühne. Furchtbar ergreifend ists, wie der alte Toussaint sein Leid erzählt, während die schwere Eisenkette unheimlich rasselt. Victor Hugo wirkt nicht ergreifender in seinen „Derniers jours d'un condamné", die Brachvogel jedenfalls wohl bekannt waren.

Ich wies bereits auf das Störende der zahlreichen Monologe hin, wozu sich als ein weiterer Mangel das häufige Beiseitesprechen gesellt, das zu dem sonst strikt befolgten Realismus nicht recht stimmen will, und ich muß zuletzt noch auf einen Fehler in der Komposition aufmerksam machen, auf die allzubreite zeitliche Ausdehnung nämlich, in der das Stück spielt. Die ersten vier Akte fallen in das Jahr 1835, während der fünfte neun Jahre später, also 1844 spielt, nachdem Favard die lange Bagnostrafe verbüßt hat. Und nicht einmal eine innere, ich meine tiefinnerliche Wandlung in der Seele des Helden, die uns die lange Zwischenzeit mit all ihrem Leid — man denke acht Jahre Galeerensträfling und unschuldig! — wenigstens deutlicher erkennbar machte, als es die bloße Angabe auf dem Programme tut! Jean Favard ist aber am Ende noch genau so redselig wie am Anfang, ja im Innersten genau so unwahr. Und damit berühre ich gleich Brachvogels empfindlichste Seite, die psychologische Unmöglichkeit trotz alles äußerlich aufgesetzten Realismus, der wir noch so oft bei ihm begegnen werden. Zuviel geschraubte Leidenschaft und falsches Pathos fließt in seine Darstellung ein. Oder wie anders als unwahr soll man es nennen, wenn Favard an der Leiche der Geliebten, ihrem ehemaligen Gatten, seinem Verderber d'Argent lange Schmähreden ins Gesicht schleudert und mit seiner schweren unschuldig erlittenen Strafe gleichsam kokettiert? „O, sähe doch die große, weite Welt den ganzen Jammer dieses Augenblickes, wie durch die Macht des öffentlichen Fluchs und einer Bestie Leidenschaft ein Mord vollführt ward, an dem süßesten der Wesen, der Mord der wahren, reinen, freien Liebe"?*)

Diese Schlußworte bezeichnen das Grundthema, das durch das ganze Drama geht. Überall klingt es an, so zum Beispiel wenn Favard der sterbenden Geliebten zuruft: „Das eben ist der freien Liebe herrlichstes Juwel, daß sie nie irren wird und nie verzweifelt, daß sie ein ewiges Leben lebt, denn grenzenlos' Vertrauen, wenn man sich liebt, zeugt grenzenlose Treue!**) Dieses Vertrauen aber fehlte Antoinette, denn auch sie war von Favards Schuld überzeugt und gestaltete durch diesen ihren Glauben das Schicksal des Unglücklichen nur noch schwerer. Ich hatte zwar eingangs schon betont, daß es sich bei Favard lediglich um ein Intrigenstück handelt, will aber zum Schlusse noch

*) Vgl. Manuskriptdruck S. 94. **) S. 89.

einmal mit allem Nachdrucke darauf hinweisen, daß alle Verwicklungen, die ganze Handlung, durch rein äußere Momente bestimmt werden, daß von einer inneren Entwicklung noch nicht die Rede sein kann. Daher müssen wir das Drama von unserem heutigen Standpunkte ablehnen, dürfen uns gleichwohl aber nicht verhehlen, daß es in der Tat einzelne recht gute Scenen, besser gesagt vielleicht, eine Reihe geschickt entworfener dramatischer Bilder enthält.

Was wollte Brachvogel mit diesem Stück, was war der innere Beweggrund, die geheime Macht, die ihm die Feder in die Hand zwang, was stellt das ganze Drama eigentlich dar? Ist es eines jener Bühnenprodukte, die durch äußere Handlung wirken, durch eine Reihe wildbewegter Scenen die niedrigste Schaulust befriedigen wollen, oder steckt hinter diesem äußeren Apparate doch etwas Größeres, ein tieferer Gedanke, ein heiliger Ernst? — Dieses wilde Erstlingsdrama ist Brachvogels Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, trotz aller Unwahrheit und Verzerrtheit, trotz alles falschen Pathos' und der geschraubten Leidenschaft in diesem seinem Kern doch wahr; „Jean Favard" ist die grimme Kritik eines Dichters an der angefaulten, zermorschten, verlogenen Gesellschaft. Ob das Stück in den dreißiger Jahren des vorigen Jahrhunderts in Paris spielt, oder wie das gleich zu betrachtende zweite Stück in London zu Anfang des 18. Jahrhunderts, oder endlich, um noch ein Beispiel herauszugreifen, wie der „Narziß" am Hofe Ludwig XV., überall war das Bewegende, Treibende: die Kritik an der Gesellschaft, ein höchst persönliches Moment also, welches Brachvogels Schaffen leitete. Das müssen wir festhalten, wenn wir sein Wirken recht verstehen wollen, vor allem wird diese Beobachtung aber für das richtige Verständnis des „Narziß" von höchster Bedeutung sein.

Ein weißer Paria.

1851.

Dieses Drama*), dem das sehr bezeichnende Motto aus Goethes Xenien vorangestellt ist:

> Man könnt' erzogene Kinder gebären,
> Wenn die Eltern erzogener wären

bewegt sich in einer ähnlichen Sphäre wie „Jean Favard", nur ist das revolutionäre Pathos schon gedämpfter geworden. Dies-

*) Ebenfalls nur als Manuskriptdruck vorhanden, der 1851 in Breslau erschien. Dorthin hatte sich Brachvogel, durch das Zensurverbot gekränkt, mit seiner jungen Gattin gewandt, und er hoffte, daß in dem ländlichen Schlesien fern vom Trubel und den Aufregungen der Großstadt eine Besserung seines angegriffenen Gesundheitszustandes eintreten würde.

mal ist der Schauplatz des Stückes nach London verlegt, das außer in dieser Äußerlichkeit auch im Grundgedanken an Gutzkows „Richard Savage“ erinnert. In beiden Stücken ist der Sohn einer hochgestellten Persönlichkeit, dessen Herkunft verschleiert ist, der Held der Handlung; bei Gutzkow der natürliche Sohn der Lady Macclesfield, bei Brachvogel der legitime Sproß eines Lord Tasham, der, unbekannt mit seiner hohen Herkunft, als Straßenräuber Richard Hall zum Schrecken des ganzen Landes wird. Im „Weißen Paria“ ist es nicht wie bei Gutzkow die Mutter, sondern der Vater, der sich der Anerkennung hartnäckig verschließt; beiden Helden gemein ist aber die abgöttische Liebe, mit der sie an ihrer Mutter hängen. Von einem inneren Abhängigkeitsverhältnis zu Gutzkow kann aber nicht ernstlich die Rede sein, denn der Ausgang der Stücke wie die Charakteristik der einzelnen Personen weichen zu stark von einander ab. Die Anregung dürfte wohl aber sicherlich Gutzkow geboten haben, ein Umstand, der sich schon an dem gleichen Namen der Helden kund zu geben scheint.

Richard Hall ist eine Karl Moor-Natur, durchaus edel, unter Dieben und Mördern der wahrhaft Adelige im Gegensatz zu den verkommenen Vertretern einer degenerierten Aristokratie. Er gehört zu jener großen Klasse von hochherzigen Verbrechern, die besonders in der französischen Literatur eine so hervorragende Rolle spielen. (Zu Anfang des Jahrhunderts waren es meist Seeräuber oder Bandenführer, bei Balzac wurden sie zu entflohenen Galeerensträflingen; jedenfalls war die Figur des edlen Verbrechers in der Zeit weit verbreitet.) Brachvogel griff eine solche Gestalt geschickt auf, führte sie in das Drama ein und machte sie zum Mittelpunkt einer spannenden Handlung.

Mit einem Monologe — deren Zahl im zweiten Stück, welches in jeder Hinsicht gegenüber dem ersten einen bedeutenden Fortschritt bezeichnet, bis auf drei gesunken ist — beginnt das Stück und macht uns zunächst in nicht ganz neuer Art mit den Voraussetzungen des Dramas bekannt. „Lord Churchill hat die Einladung angenommen“ — so beginnt nämlich Lord Humphrey Tasham monologisierend — „morgen kommt er mit Octavien von Bath, und ich werde das Vergnügen haben, die zukünftige Lady Tasham mit ihrem Vater einige Tage zu bewirten. Aber Achill! Daß er auch zu so ungelegener Zeit vom Kontinent zurückkehren mußte; er macht sich ein Vergnügen daraus, diese Heirat zu hintertreiben, stellt mir Bedingungen, die empörend sind, — und doch muß ich Octavien heiraten. — Sollt ich in dieser Ehe wiederum Unglück haben? Zweimal schlugs fehl!! Trotzdem muß ich! . . . Die Whigs herrschen einmal, und Lord Churchill ist ihr Schooßkind“. Lord Tasham war in erster Ehe mit eines Kaufmanns Tochter, Fennimor Brandon verheiratet,

aber bald des hübschen Weibes überdrüssig, verstand er es, sich ihrer durch einen schurkischen Kammerdiener zu entledigen, der sie nach London schaffte und in einem entlegenen Winkel der Stadt absetzte, nachdem er das Kirchenbuch, welches das Trauzeugnis enthielt, geraubt, und einen Freund der Verstoßenen, den Priester Galley, durch einen gefälschten Totenschein getäuscht hatte. Kurze Zeit danach gab Fennimor einem Knaben das Leben und heiratete, um vor der Welt wenigstens als eine ehrliche Frau dazustehen, einen Mann der untersten Stände, denn das Anerbieten des schurkischen Kammerdieners, ihn zu heiraten, hatte sie mit Entrüstung abgelehnt. Darüber erzürnt, sann der finstere Compton-Paget — so heißt der Kammerdiener des Lords — auf Rache, und nachdem es ihm gelungen, die Stelle eines Oberkonstablers zu erlangen, brachte er zunächst Fennimors Gatten Hall an den Galgen und führte sodann ihren Sohn Richard auf den Weg des Lasters. In kurzer Zeit machte er ihn zum gefürchtetsten Highwayman von ganz London, auf den die Polizei unermüdlich, aber ohne Erfolg fahndet, da Compton-Paget ihn immer entkommen läßt, um sich seiner später noch als Rachewerkzeug bedienen zu können. Die Zeit der Rache scheint dem elenden Gesellen jetzt gekommen, da sein früherer Herr gerade im Begriff ist, eine dritte Ehe einzugehen, doch als der Lord auf seine Erpressungsversuche nicht eingeht, entschließt sich Compton, sein Glück bei Richard zu versuchen. Lord Tasham besitzt nämlich noch den Trauschein, das einzige Dokument, das von seiner Ehe mit Fennimor Brandon Auskunft gibt, und wenn es nun dem Schurken gelänge, dieses Papier in seinen Besitz zu bringen, so hielte er alle Fäden der Intrige in seiner Hand. Zu diesem Zwecke beredet er Richard zu einem Einbruchsdiebstahl bei dem Lord, indem er ihm vorgibt, daß er garnicht Tom Halls des Gehängten Sohn sei, wie Richard bisher annähme, sondern jenes Priesters Galley Sproß, seine Mutter also eine Dirne sei. Er selber — Compton — habe Fennimor auf das Gut des Lord Tasham, eines Freundes des Priesters gebracht, und dort sei Richard zur Welt gekommen. Compton hofft, Richard werde sogleich bei dem Lord einbrechen, an der bezeichneten Stelle den Schein, zwar nicht den Taufschein, wohl aber den bewußten Trauschein finden, auf den es Compton ja abgesehen hatte, und dann seine Wut über die gemeine Lüge auslassen an ihm. Dahin würde es aber gar nicht erst kommen, denn vorm Schlosse des Lords sollte Richard verhaftet werden. Bei diesem Plane hatte der Schurke aber nicht mit der innigen Liebe, die Richard mit seiner Mutter verbindet, gerechnet. Gleich nach dem Weggange Comptons stürzt Richard nämlich zu ihr, um aus ihrem eigenen Munde die Wahrheit zu hören. In einer ergreifenden Scene erfährt er nun, daß er der legitime Erbe der

Tashams sei und hat fortan nur noch das eine Ziel, seiner Mutter die ihr gebührende Stellung zu verschaffen, sie wieder zur Lady Tasham zu machen. Er nimmt Compton das Kirchenbuch ab, verschafft sich den Trauschein und führt sich mit einem Genossen unter der Maske von Edelleuten bei dem Lord ein. Dort weiß er Achill — seinen Stiefbruder — für Richard Hall zu interessieren, den dieser sofort begierig ist kennen zu lernen, und lockt ihn auf geschickte Art in eine Spelunke, wo er von den Constablern, da er die Kleider Richards angelegt hat, für den gesuchten Straßenräuber gehalten und verhaftet wird. Die große Ähnlichkeit der beiden Stiefbrüder macht den Betrug glaubhaft und ermöglicht es auch Richard, im Hause des Lords als dessen Sohn Achill an der Hochzeitsfeier, die dieser mit der Tochter Churchills halten will, teilzunehmen. Die Kontrakte sollen gerade unterzeichnet werden, da öffnet Richard eine geheime Tapetentür, und seine Mutter, die echte Lady Tasham, tritt vom Priester Galley geführt in den Festsaal. Sie erkennt sofort Richard; der aber leugnet, um seine Mutter rein vor aller Welt zu machen, daß er, der Straßenräuber, ihr Sohn sei, und will am Strange, im Bewußtsein seiner letzten edlen Tat, die große Schuld seines Lebens sühnen. Während Lord Tasham sich im Nebenzimmer erschießt, wird Richard von den Häschern des Gerichts abgeführt, da man in ihm nunmehr den echten Straßenräuber erkannt hat. Das Äußerste, seine Verurteilung, tritt aber nicht ein, denn der König befreit den hochherzigen Verbrecher durch einen Gnadenspruch und setzt dessen Mutter wieder in ihre Rechte ein.

Die interessante Handlung, die jeder störenden Episode entbehrt, enthält Scenen von echt tragischem Gehalt, zum Beispiel die, in welcher Richard der Mutter die Wahrheit über seine Herkunft abringt, während die Scenen des vierten Aktes, jenes Hochzeitsmahl, die Erkennung Tashams und seiner ersten Gemahlin, und endlich die Verhaftung Richards zum Bühnenwirksamsten, wenn auch nich tpoetisch Bedeutendsten gehören, was Brachvogel jemals geschaffen. Um so seltsamer erscheint es, daß dieses Drama nie eine Aufführung erlebt hat, auch in keinem Literaturwerke Erwähnung findet, ja daß es nicht einmal den Zeitgenossen bekannt war. Rudolf von Gottschall z. B., der zu dieser Zeit den Dichter kennen lernte, spricht wohl von Brachvogels anderen Erstlingsdramen, aber vom „Weißen Paria" hat auch er keine Kunde*).

---

*) Interessant ist es, und sei in diesem Zusammenhange gleich erwähnt, wie Gottschall den ersten Eindruck wiedergibt, den er von dem jungen Dichter gewonnen: „Neben seiner Frau, einer durchaus harmonischen Erscheinung, trat die Disharmonie seines Wesens umso auffallender hervor: Doch sie hatte etwas Interessantes, Bedeutsames. Seine Augen hatten nichts Mächtiges,

Ich sprach von einem Fortschritt des „Paria" im Vergleich zum „Jean Favard", ein Lob, das nicht nur die Technik betrifft, — wie der seltenere Gebrauch des Monologs und des Beiseitesprechens, die strengere Komposition des Ganzen und die geschicktere Führung des Dialoges, der in raschem Tempo die Handlung weiterfördert, beweisen — sondern auch von der inneren Struktur des Dramas gilt. Während im ersten Drama die Stimmung in jeder Scene wechselt, ist hier eine größere Harmonie, eine innere Einheit der Handlung erstrebt, das Ganze auf einen Grundton gestimmt. Etwas von Shakespearescher Kraft steckt in dieser leidenschaftlichen Diktion. Wir sehen Charaktere vor uns: den verlotterten Adligen, der kein, wenn auch noch so niedriges Mittel scheut, um sich in der Politik über Wasser zu halten; — Vorbilder dafür fehlten Brachvogel nicht, denn um das Jahr 1850 war an solchen Gestalten auch in Deutschland kein Mangel — wir erblicken ferner den feilen Intriganten Compton-Paget, das personifizierte Verbrechen selbst; wir fühlen mit der wackeren Frau aus dem Volke, die mit Stolz ihr schweres Los trägt — Fennimor ist mit dem Priester Galley die Vertreterin echten Bürgertums, von dem Brachvogel die Rettung des Vaterlandes erwartete — und bewundern schließlich Richard Hall, den edlen Verbrecher, der sich bei all seinen Schandtaten, wie Karl Moor ein wackeres Herz bewahrt hat. Schon ein wenig vom Narziß steckt in diesem leidenschaftlich bewegten Charakter, wenn er der Gesellschaft die Maske vom verzerrten Gesicht reißt, daß sie sich selbst entsetzt vor der fratzenhaften Stumpfheit ihrer Blicke.

Der „Weiße Paria" übt eine noch schärfere Kritik der Gesellschaft als „Jean Favard", und wir sollten von dem dritten Drama, das nur wenige Monate später entstand, eine Weiterbildung in dieser schroff tendenziösen Richtung erwarten. Allein diese Annahme täuscht, denn mit dem nächsten Bühnenwerk betrat Brachvogel ein Gebiet, das weitab von seinem bisherigen Schaffen lag. Das Sprunghafte, Unstäte seiner Natur machte eine folgerechte Weiterentwicklung eben unmöglich, brachte ihn in Verbindung mit glücklichen äußeren Umständen in diesem Falle aber der künstlerischen Reife bedeutend näher.

Aham, der Arzt von Granada.

1851.

Was drängte nun Brachvogel aus seiner bisherigen Bahn, was bewog ihn, die mit Erfolg eingeschlagene Richtung so

Beherrschendes; sie waren klein und tiefliegend, aber seine hohe Stirn, sein feingeschnittener Mund zeigte den Denker an. Der Gesamteindruck seiner Züge bewies es, daß er kein abstrakter Denker, sondern ein phantasievoller Träumer war." Vgl. Unsere Zeit, deutsche Revue der Gegenwart, Neue Folge XV. Jahrgang. 1879. Heft 24, S. 883.

plötzlich aufzugeben? Zweierlei Gründe waren es, äußere und innere, welche die glückliche Wandlung vollzogen. Als Brachvogel die beiden ersten Dramen schrieb, war er noch revolutionär gesinnt, noch ganz der schroffe Achtundvierziger, als den wir ihn im vorigen Kapitel kennen gelernt, welcher in seinen Ideen nur zu sehr bestärkt wurde durch den politischen Kreis, dem er in Breslau angehörte. Im Botanischen Garten, „Auf dem Sande", hielt der alte Nees von Esenbeck, der von Goethe hochgeschätzte Naturforscher, seinen Hof und sammelte um sich einen Schwarm junger Schriftsteller, die gleich ihm für den aus Frankreich kommenden Sozialismus glühten und eifrig Propaganda für die neuen Ideen machten. Diesem Kreise nun, dem sich nach und nach die ganze geistige Elite Schlesiens anschloß — z. B. Lindner, der sich später als Redakteur der Vossischen Zeitung und als Schopenhauerianer einen Namen machte; Möcke, der die Schlesische Zeitung lange Jahre redigierte, und Rudolf Gottschall, der damals seine stürmischen Freiheitsgesänge erschallen ließ — gehörte auch Brachvogel an; er schöpfte aus den anregenden Diskussionen Ideen, welche durch sein lebhaftes Temperament verschärft und übertrieben, allmählich die Oberströmung in seinem dichterischen Schaffen gewannen. Der Kreis der politischen Schwarmgeister zerstob aber bald in alle Winde, und das war der äußere Grund für Brachvogels plötzliche Wendung, zu dem dann der zweite, wichtigere sich gesellte, daß der Dichter nämlich anfing, die revolutionären Ideen mehr und mehr abzustreifen. Bisher war Brachvogel der unstäte Phantast, einer von jenen „Zerrissenen", wie sie dem „Jungen Deutschland" so charakteristisch gewesen, nachdem er aber dauerndes Glück in der Liebe gefunden, hob sich das Niveau seines künstlerischen Schaffens, und die „humane Poesie", wie er sich ausdrückte, gewann als das höhere Prinzip der Kunst den Sieg über die auf ihn einstürmenden sozialen Tendenzen der Zeit.

Das nächste Drama, eben der „Adam", verbannte denn auch jede Tendenz und wurde ein reines Dichtwerk, das mit zum poetisch Tiefsten von Brachvogels ganzem Schaffen gehört. Schon äußerlich sticht es durch seine Versform von der oft sehr realistischen Prosa der beiden Erstlingsdramen ab. Zwar übt der Dichter in einem gewissen Sinne ja auch in diesem Trauerspiel Kritik an der Gesellschaft, denn ihre Verlogenheit führt alle tragischen Verwicklungen herbei, aber er tut es in einer feineren, künstlerischen Art, indem er das urwüchsig Rohe mildert und den mühsam konstruierten Sonderfall von allem Zufälligen reinigt und zu typischer Bedeutung hinaufsteigert.

Diese Tragödie des Mißtrauens, in der milde Humanität mit wütendem Glaubensfanatismus ringt, atmet etwas von Lessing'schem Geist; Töne aus dem „Nathan" klingen in die

rauschenden Akkorde der von orientalischem Bilderreichtum so warm durchglühten Sprache, während die Stimmung, das ganze Milieu an Grillparzers „Jüdin“ erinnert, die aber wohl kaum durch Abam beeinflußt wurde, obwohl es der Entstehungszeit nach immerhin möglich wäre.

Das Drama spielt am Ende des 15. Jahrhunderts zu Granada, da König Ferdinand der Katholische in der altehrwürdigen Alhambra seinen Hof hielt, zu einer Zeit also, in der mit äußerster Grausamkeit die letzten Mauren aus ihren Festen vertrieben und an Stelle des Halbmondes die Kreuzeszeichen der Christen aufgepflanzt wurden.

Eine schwache Voraussetzung ist in dem Stück, auf die bereits Rudolf von Gottschall*) hingewiesen, nämlich die, daß zwei Brüder sich nicht erkennen. Macht man aber dieses Zugeständnis — und warum sollte man hier nicht tun, was man in hundert anderen Fällen auch getan? — so ist die Komposition ohne Lücke; die Handlung steigert sich von Scene zu Scene bis zum Schlusse, wo durch eine geschickte Wendung die Anagnorisis mit der Katastrophe zusammenfällt.

Abam ist der Bruder König Ferdinands des Katholischen, er wird aber von diesem und dem Volke für tot gehalten, da ihm der Vater, um Ferdinand zu bevorzugen, Gift beigebracht hatte. Ein maurischer Arzt rettete jedoch dem Herzoge von Viana das Leben, der fortan unter dem Namen Abam als maurischer Arzt sich den Blicken seines königlichen Bruders zu entziehen sucht. Der Ruf seiner hohen Kunst, die er in seiner Menschenliebe einem jeden zu teil werden läßt, verschafft ihm eines Tages auch den Besuch des Königs, der ihn um die Heilung seiner gemütskranken Tochter Juanne bittet. Mit trüben Ahnungen erfüllt, betritt Abam die lang gemiedene Alhambra. Seinem milden Zuspruch gelingt es indes, die Infantin zu heilen und in die Arme der beglückten Eltern zu führen. Trotz der herzlichen Bitten des Königspaares, das ihn am Hofe behalten möchte, besteht Abam auf seiner Entlassung und kehrt mit seiner lieblichen Tochter Tarbis, zu der der Infant Juan eine tiefe Neigung gefaßt, in seine Hütte am Mohrenseufzer zurück. Die Priesterpartei unter Führung des berüchtigten Torquemada, erzürnt, daß ein Maure so wunderbare Heilung an der Prinzessin vollbracht, wo alle Christenkunst versagte, intrigiert nun gegen Abam und verklagt ihn bei der heiligen Hermandad, daß er ein Christenkind, nämlich seine Tochter Tarbis, geraubt und im Moslemglauben auferzogen habe. Als nun gar Torquemada in Abam den Herzog von Viana zu erkennen glaubt, führt er seine Gefangennahme herbei, indem er dem

*) Unsere Zeit, aaO. S. 884.

Könige von Verführung des Infanten durch des Mauren Tochter spricht. Juan, der von dem Urteil vernommen, will die Bedrohten retten, wird aber mit ihnen gefangen genommen. Dem Feuertode entzieht sich Aham mit seiner Tochter durch Gift, nachdem er ihr zuvor das Geheimnis ihrer wahren Herkunft mitgeteilt hat. Zu spät erkennt Ferdinand an dem diamantenen Kreuz seinen Bruder und muß zu den beiden Toten noch um seinen Sohn trauern, der sich an der Seite der Geliebten ersticht. Die Infantin stürzt eine Kerze tragend wahnsinnig herein:

Ich bin die große Menschheit, bin der Welt
Uralte Majestät! Verbeugt euch, Tiere!
Ich such gleich Diogen! in allen Straßen
Die Menschen auf, — und finde sie nicht mehr.

dann wirft sie die Kerze fort und ringt in dumpfer Verzweiflung die Hände.

Ich wein' — und wein' — und suche meine Kinder
Und finde statt der Menschen — Menschen — Nichts.
Als nur ein paar zertretene weiße Rosen

Der Schluß ist bezeichnend für Brachvogel; bei Juanne bereits derselbe flackernde Wahnsinn, in dem der unglückliche Narziß zusammenbricht. Schon Jean Favard verriet Spuren solchen Geistes, sein gräßliches Lachen, das in die fürchterlichste Tragik dieses unschuldig Verurteilten, in den Abschied von seiner Antoinette hineingellt, ist der Verbote für den Wahnsinn Rameaus. Eine ununterbrochene Reihe von Gestalten führt von diesen Anfängen zu Narziß und über ihn weg zu Mondecaus, dessen Schöpfergenius an den Mauern von Bicêtre zerschellt. Der zerstörte Geist, die gebrochene Seele des Menschen, des Irrsinns flackernde Gestalten sind des Dichters eigentliche Domäne, in ihr wurzelt sein originelles Genietum; man könnte ihn den Dichter des Wahnsinns nennen.

Brachvogel zählte den Aham selbst zu seinen besten Leistungen und hat ihn im Gegensatz zu den beiden ersten Dramen unter seine Werke aufgenommen. In sprachlicher Hinsicht schon verdient er einen besonderen Ehrenplatz, und der „dramatische Stil erinnert in seinem Bilderreichtum, in seinen ungezwungen aufblühenden Phantasieblüten an Shakespeare“ *). Jene schöne Rede Ahams an seine Tochter, bevor er ihr das Gift reicht, steht in erfreulichstem Kontraste zu der Sprache der beiden Erstlingsdramen.

Die alten Völker schmückten ihre Toten
Mit Blumen aus, und die befreite Seele
In Düften floh sie auf zum Firmament;

*) Rudolf von Gottschall. Unsere Zeit aaO.

So laß auch unsren Totenkranz uns winden
Das Leben hatte wenige genug;
(reicht ihr eine Rose nach der anderen, die sie zu zwei Kränzen flicht)
Die weiße Rose ist der Menschheit Bild,
Die sehnend sich dem Licht entgegendrängt,
Mit stummen Seufzerdüften sich verhüllt
Und neigt, wenn Nachtesschatten sie umfängt.
Oft tritt der Fuß der Zeit sie in den Sand,
Oft wird vom Hoffnungsdämmer sie umfangen,
Noch sehnend selbst dem Morgen zugewandt,
Wenn Blut und Scham begießt die reinen Wangen.
Mit Tränentau wäscht sie den Schlamm der Welt,
Den Irrtum stets vom reinen Antlitz wieder;
Wenn Blatt um Blatt sie auch im Kampf zerfällt,
Ersteht sie freudig in der Knospe wieder!
(er nimmt einen Kranz, den Tarbis beendet.)
Der Kranz von weißen Rosen schmückt einmal
Die Stirnen künft'ger, glücklich'rer Geschlechte
O, daß kein Dorn sich je zu ihrer Qual
In ihre, wie in unsre Kränze flechte!
Und wie die weißen Rosen sich verweben
In duft'gem Glühn zu seeligem Verein,
So mögen unter innigstem Ergeben
Die Menschen all in Lieb' verschlungen sein;
In diesem Glauben und in diesem Hoffen
(erhebt sich und setzt Tarbis den Kranz auf)
Flicht diesen Kranz dir in die Locken ein,
Wenn auch die Menschen uns zum Tod getroffen
Wird Menschenliebe doch einst Sieger sein!

Aber auch jener hyperbolische Stil, der im „Narziß" dann wahre Triumphe feiert, kommt im „Adam" bereits vor und verleiht dem Drama einen ganz eigenartigen Schwung. Wenn Brachvogel den König sagen läßt:*)

Die Menschen
Sind alle ekel und gemein, und wert,
Daß man von einem Ende des Jahrhunderts
Zum andern sie mit Geißelhieben jagt!!

so können wir dies zwar nicht tadeln, dürfen uns jedoch auch nicht verhehlen, daß die Gefahr, in die Phrase zu verfallen, bei solcher Neigung bedrohlich nahe liegt, und in seinen späteren Werken ist ihr der Dichter denn auch mehr als einmal erlegen.

---

*) Akt IV, Scene 8.

In erstaunlich kurzer Zeit, in nur vier Wochen ist der „Aham" entstanden. Brachvogel konnte stolz sein auf dieses Werk, auch wenn ihm der äußere Erfolg lange Zeit versagt blieb. Die Stimmung der Zeit war diesem Trauerspiele nicht günstig, das zwar durchaus nicht epigonenhaft, doch auch nicht von einem zeitgemäßen Lebensinhalte erfüllt war, wie etwa der „Jean Favard". Das verdroß dem Dichter aber wenig, er lebte seiner Kunst und dem stillen Glück der Familie, aus der Welt der politischen Ideen zog er sich in seine eigene kleine Welt zurück*).

Ali und Sirrah.

1854.

Ein holder Stern lächelte Brachvogels Geschick und warf ein freundliches Licht auch in sein dichterisches Schaffen. In der glücklichen Waldabgeschiedenheit seines lieblichen Tuskulums schrieb er ein Lustspiel, das einzige, das er vollendet hat: „Ali und Sirrah"**), das auch nicht einen einzigen Zug von dem früheren Brachvogel aufweist. Stilles Glück, das treue Abbild seines Lebens spricht aus jeder Zeile. Wieder müssen wir an Grillparzer denken, der in seinem „Weh dem, der lügt!", auch etwas Neues, von ihm nie Erwartetes schuf; und gerade so ein frischer lustiger Geselle wie Leon, der Küchenjunge, ist Ali, der Fischer vom Tigris.

Das Stück spielt in Bagdad zur Zeit der omajadischen Kalifen unter der Regierung Harun-Alraschids, jenes berühmten Märchenfürsten aus Tausend und einer Nacht, dessen Gerechtigkeit und Strenge noch heute im Orient sprichwörtlich sind. Das anmutige und interessante Stück erscheint mit seinen leicht skizzierten Charakteren fast wie ein Libretto. Das orientalische Milieu treffend wieder zu geben, hat kaum in des Dichters Absicht gelegen, er wollte offenbar jedes äußere Mittel verschmähen, um lediglich durch inneren Gehalt zu wirken. Und das ist ihm auch gelungen, denn das graziöse Lustspiel besitzt hohen poetischen Wert; die sittliche Grundidee von der Allgewalt reiner Liebe ist so wunderbar, so naiv rein herausgearbeitet, daß man es wohl verstehen kann, wenn Rudolf von Gottschall***) stark geneigt ist, dieses Drama als Brachvogels bestes anzusprechen. Der Inhalt ist kurz folgender:

---

*) Im Herbst 1851 hatte ihm seine Gattin ein Töchterchen geschenkt, und sein sehnlichster Wunsch war damit in Erfüllung gegangen. Im darauffolgenden April kaufte sich Brachvogel eine kleine Besitzung in Görbersdorf im Riesengebirge, um fern vom Getriebe der Welt seine angegriffene Gesundheit zu neuem Schaffen zu stählen.

**) Ein Manuskriptdruck erschien 1851, außerdem findet sich das Stück im 2. Bande von Brachvogels ausgewählten Werken, die der Dichter 1870 bei Otto Janke in Berlin herausgab.

***) Unsere Zeit, aaO. S. 885.

Harun-Alraschid ist erzürnt, weil Turaja, eine schöne Tscherkessin, die er zu seiner Banou erhoben, einen niederen Sklaven liebt; dafür sollen beide mit dem Tode büßen. Nur wenn ihm bewiesen würde, daß echte Liebe nie zu lösen sei, wolle er den Übeltätern die Freiheit schenken. Darum dreht sich das ganze Stück; die tiefste Liebe, die Herzensreinheit soll in ihrer Allmacht offenbart werden. — Auf einer Insel im Tigris lebt ein Fischerpaar, dessen Glück weithin bekannt ist; an ihm soll die Echtheit der Liebe erprobt werden. Als Derwisch verkleidet begibt sich Harun auf die Insel und wird Zeuge von dem innigen Liebesglück der einfachen Leute. Trotz ihrer Armut nehmen Ali und Sirrah ihn freundlich auf und unterstützen ihn noch von ihrem Wenigen. Harun hofft ihr Glück durch Reichtum zu vernichten und spielt ihnen einen Schatz in die Hände. Überglücklich durch den plötzlichen Reichtum kaufen sich Ali und Sirrah einen kostbaren Palast in Bagdad; aber auch in dem neuen Leben bleiben sie ihrer Liebe treu. Ali benutzt seinen Reichtum nur, um die Armen glücklich zu machen; alle Lockungen, die der Kalif dem Paare bereitet, sind erfolglos und schließlich sehnen sie sich sogar wieder nach ihrer kleinen Insel, wo sie allein ihrer Liebe leben konnten, und kehren freiwillig in ihre Armut zurück. Nun versucht der Kalif das letzte Mittel, er will die Liebenden durch Gewalt trennen. Sirrah wird gewaltsam entführt, doch gerührt und beschämt muß der Kalif-Derwisch von Ali vernehmen, daß auch diese Trennung ihrer Liebe nichts anhaben könne, denn jeder trage eine vergiftete Nadel bei sich, damit sie im Tode doch wenigstens eins wären. Der Kalif, der sich übrigens in einer sehr unangenehmen Lage befindet, denn Ali, der ihn, den vermeintlichen Derwisch, mit den Entführern seiner Sirrah in Verbindung gebracht, hat ihn durch List in seinen Fischkasten gesperrt und will ihn nicht eher befreien, als bis seine Frau ihm wiedergebracht sei. Da nahen auch schon die Freunde des Kalifen und geben Sirrah in die Arme des Geliebten. Nun weiß der Kalif, was wahre Liebe ist; er läßt die Sklavin frei und setzt die Banou in ihre Rechte wieder ein.

Brachvogel nennt das vieraktige Stück, das er in ganz kurzer Zeit, in nur zehn Tagen, schrieb*), eine Komödie, — wir würden es, wohl ebenso wie das Werk von Grillparzer, besser ein Schauspiel nennen, denn der Grundton des Ganzen ist doch mehr auf das Ernste gestimmt. Von dem, was wir eigentlich

*) Am 10. Mai 1855 begann er das Lustspiel, und am 30. Mai war es bereits fertig, wie des Dichters Tagebuch angibt. An dem gleich näher zu besprechenden Drama: „Der Sohn des Wucherers" arbeitete Brachvogel vom 22. bis 30. September 1855. Die ersten Dramen sind sämtlich in ganz kurzer Zeit entstanden, das erste, welches eine viel längere Zeit beanspruchte, war der „Narziß". Vgl. dazu S. 50 ff.

komisch nennen, nämlich „ein so oder so verursachtes Leiden, durch welches ein wertloses, aber mit dem falschen Schein der Bedeutsamkeit auftretendes geistiges Leben aufgehoben und in seiner Nichtigkeit bloßgestellt wird"*), ist in dem ganzen Stücke nur wenig zu finden, nur hie und da etwas Situationskomik, wie z. B. in der Scene, in welcher Ali den Kalifen in den Fischkasten praktiziert**).

* *
*

In ungemein hohem Maße war Brachvogel von seiner jeweiligen Stimmung abhängig, er folgte den Launen des Augenblicks, ohne zu prüfen, ob das Werk, welches einer solchen schnellen Eingebung seine Entstehung verdankte, auch künstlerisch reifen würde. Daher die Ungleichheit im ästhetischen Wert seiner Werke, bei denen sich unser Urteil regellos zwischen gut und schlecht bewegt, daher die verhältnismäßig geringe Entwicklung seiner künstlerischen Individualität. Es war ein ewiges Schwanken, ein Hin und Her: in der Stoffwahl sowohl als in der Art der Behandlung. Brachvogels Dramen bilden nicht eine in sich festgegliederte Kette, sondern ein lockeres, nur lose zusammenhängendes Gebilde. Kaum hatte er sich im „Aham" und dem entzückenden Spiel von „Ali und Sirrah" zu einer erfreulichen poetischen Höhe erhoben, durch die innerliche Erfassung des Stoffes, durch den Verzicht auf alle Äußerlichkeiten seine ersten Dramen weit übertroffen — da sank er von der rasch erklommenen Höhe herab, um seinen Weg gleichsam von vorn wieder zu beginnen.

Der Sohn des Wucherers.

1855.

Trotz einzelner theatralisch sehr wirksamer Scenen, fehlt es diesem an seine Erstlingsdramatik anknüpfenden Schauspiel an der nötigen Tiefe; die Handlung verliert sich in Äußerlichkeiten: von der Verinnerlichung, der künstlerischen Durchdringung der beiden letzten Dichtungen ist das Werk weit entfernt. Der „Wucherer" bedeutet im Vergleich zu „Jean Favard" und dem „Weißen Paria" keinen Fortschritt, gegen „Aham" und „Ali und Sirrah" aber einen ganz entschiedenen Rückschritt. Zum Teil comédie larmoyante, zum Teil dem französischen Sittendrama ähnelnd, nimmt das Stück an einigen Stellen mit seinen eingestreuten Liedern einen direkt possenhaften Charakter an und läßt die Einheit der Stimmung vermissen, wie es in mancher

*) Vgl. Ernst Elster, Prinzipien der Literaturwissenschaft. Bd. 1 (Halle 1897) S. 321.

**) Ich werde bei der Besprechung des nachgelassenen Lustspielfragments „Die Anspruchsvollen" noch einmal auf das Komische bei Brachvogel zu sprechen kommen.

Hinsicht denn auch — was bei Brachvogel leider öfter der Fall ist — gegen die vornehmste literarische Norm, die Lebenswahrheit, verstößt. Neben einzelnen trefflich gezeichneten Charakteren, wie dem des alten Dieners Daniel Trost und des treuen Disponenten Weiland, neigt Gottfried Dorwall, der anfangs an Schillers Musikus Miller erinnert, schon stark zum Konventionellen, was bei den Nebenpersonen noch viel mehr hervortritt. Der Held des Dramas, Alfred Dorwall, ist ursprünglich gut angelegt, entbehrt aber doch der festen Charakterzeichnung; er steht jedenfalls dem Herzen des Dichters am nächsten, verkündet dessen Ideen.

Das Stück ist in zwei Manuskriptdrucken auf uns gekommen; die eine Fassung vom Jahre 1855 stellt das letzte ausgeführte Drama vor dem „Narziß" dar, während die zweite (1857) ein Jahr nach dem großen Erfolge erschien. Dieser eigenartigen Stellung wegen — der große Narziß-Erfolg liegt zwischen beiden inne — will ich auf dieses Werk näher eingehen, als es seine rein künstlerische Bedeutung erforderte.

Alfred Dorwall, der Sohn des Wucherers, ist nach dem Tode seines Vaters von Paris, wo er Medizin studierte, in die Heimat zurückgekehrt, um das große Erbe anzutreten. Alle Leute sehen gehässig auf den jungen sich keiner Schuld bewußten Arzt, der keine Ahnung davon hat, daß das große Vermögen einst durch Wucher von seinem Vater zusammengebracht worden ist. Während Alfred, der innerlich ein edler Mensch ist und als Armenarzt eine segensreiche Tätigkeit entfaltet, in einer berüchtigten Vereinigung, der „Rota", unter den Ausgelassenen der Tollste ist — wir verstehen diese Haltung nicht, die zu seinem Charakter durchaus nicht zu passen scheint, wissen auch garnicht, welchen Zweck er damit verfolgt — fristet sein alter Onkel ein kärgliches Dasein und nährt sich von dem geringen Ertrage, den die Näharbeit seiner Tochter Adele, die sich die Augen dabei zu Grunde richtet, abwirft. Der frühere Disponent des Hauses Dorwall, der Adele liebt, und ihr in seiner biederen Treuherzigkeit um ihr Elend zu mildern, seine Hand angetragen hat, was die ehrlichen Dorwalls jedoch nicht angenommen, führt eine Wendung herbei, indem er dem ahnungslosen Alfred bei einem Feste der Rota die ganze Schmach seines Vaters ins Antlitz schleudert. Alfred ist anfangs bestürzt, im Herzen aber doch dankbar für die Aufklärung, da ihm das Getuschele der Leute zu denken gab, und erkennt aus dem Geheimbuch nun deutlich den Betrug seines Vaters. Aber er will nicht der Sohn eines Wucherers sein, will seinen Vater im Grabe ehrlich wissen und fälscht deshalb ein Kodizill, das die Betrügereien eingesteht und allen Geschädigten, vor allem dem verarmten Onkel das abgenommene Geld zurückgibt. All seines Vermögens beraubt, mietet sich Alfred unter einem angenommenen Namen ein Zimmer im Hause des nun wieder reich gewordenen

Onkels und bewahrt Adele, die er rasch lieb gewinnt, vor dem drohenden Verlust ihres Augenlichts. Aber der Vater versagt seine Einwilligung und verbietet dem Lumpen — denn nur als solchen kennt er Alfred — sein Haus. Zu spät enthüllt Weiland Alfreds edle Tat; dieser hat bereits das Haus verlassen, und der unglückliche Vater steht halb wahnsinnig vor seinem Kinde, das durch den furchtbaren Schreck das Augenlicht verliert. In seiner Angst eilt er dem Neffen nach, den er endlich in einem Dorfe findet, wo er seine Kunst an armen Bauern ausübt, die ihn verehren und ihm ihr ganzes Gut zur Verfügung stellen, als sie von seiner Armut erfahren. Aber Alfred will nichts von Versöhnung wissen, erst als er von Adelens Erblindung erfährt, entschließt er sich zurückzukehren, doch nur, um die Kranke zu retten. Das Wunder gelingt ihm, als er nun aber für immer Abschied nehmen will, denn der Armendoktor könne nicht die reiche Erbin heimführen, bestürmt ihn Adele mit herzigen Bitten, während der alte Dorwall großmütig das gefälschte Kodizill zerreißt. Nun läßt sich Alfred erweichen, der Schluß sieht das Paar in seliger Umarmung, während die Rotagesellschaft, die der Alte herbeigeholt hat, ihr übermütiges Lied vom Genusse anstimmt.

Dieser Handlung läuft eine zweite parallel, die durch die Person Alfreds mit der ersten verbunden ist. Der betrügerische Vater hatte auch einen Herrn von Wildenburg um das Vermögen gebracht, doch auf seinem Sterbebette von Gewissensbissen gequält, den Vertrag unterzeichnet, daß sein Sohn Alfred, dessen Tochter Eglantine einstmals heiraten solle oder die Hälfte des Vermögens abtreten müsse. In seiner Not drängt nun Wildenburg auf Erfüllung dieses Vertrages, obwohl er die Liebe seiner Tochter zu Edgar von Lanzfeld kennt und billigt. Er braucht eben Geld! Der heimliche Verlobte ist nicht minder gewissenlos als der Schwiegerpapa, er sieht die finanzielle Notlage ein und tröstet sich damit, daß bei dem tollen Leben des jungen Dorwall eine Ehescheidung leicht möglich sei, und er dann immer noch die Geliebte heimführen könne. Alfred denkt aber weder daran, diesen willkürlichen Vertrag zu halten, noch die Hälfte seines Vermögens abzutreten, gerät vielmehr mit dem alten Wildenburg hart aneinander, ist aber dann merkwürdigerweise gleich wieder zuvorkommend und hilfsbereit, so daß er den Zuschauern wie den handelnden Personen ein Rätsel ist. Nach der Fälschung des Kodizills besteht er dann scheinbar wieder auf der Einhaltung des Vertrages, die diesmal nun Wildenburg weigert und dadurch Alfred Gelegenheit gibt, wieder eine glänzende Probe seines Edelmutes abzugeben: dieser zerreißt den Vertrag und vereinigt die Hände der Liebenden. Alfred findet in Adelens Herzen reichlichen Ersatz, und so sehen wir am Schluß zwei glückliche Paare.

Die zweite Fassung weist bedeutende Streichungen auf; schon im Personenverzeichnis. Zunächst ist die ganze Rotagesellschaft mit ihren lustigen Liedern und dem Sektvergießen, was allzusehr nach französischer Marke schmeckte, zum Vorteil des Ganzen gestrichen. Brachvogel zeigt hier eine Gabe, die wahrlich nicht allen Dichtern eignet, nämlich eine an sich vortrefflich wirkende Scene zu Gunsten der Gesamtwirkung fallen zu lassen. Der allzu seichte Edgar von Lanzfeld ist ebenfalls von der Bildfläche verschwunden; er hat — da seine Rolle in den Scenen mit Eglantine doch ausgefüllt sein mußte — der kaum besser gezeichneten Schwester Wildenburgs, einer Baronin Lais von Flitterstein weichen müssen, die ihren doppelt charakteristischen Namen durch ihre laxe Moral reichlich rechtfertigt. Zugleich suchte der Dichter die Aussicht auf das doppelte Hochzeitsfest am Schlusse, die ihm doch nicht angemessen erschien, zu zerstören, machte aber so Eglantine gegen Ende zu einer Statistin, die nicht ein einziges Wort zu sagen hat. Doch auch die Hochzeit zwischen Alfred und Adele wird in der zweiten Fassung hinausgeschoben. Da antwortet Alfred: „Nach einem Jahre, wenn erst der Sohn des Wucherers tot ist, wird der Armendoktor fragen, ob sie ihn noch lieb hat", und statt des Rotaliedes stehen die Schlußworte: „O Genuß, Du ewige Quelle des Daseins."

In der zweiten Fassung ist die Komposition straffer, die Handlung mehr zusammengezogen, wobei auch die Scene mit den Bauern wegblieb, denn statt, wie ursprünglich auf einem Dorfe, erreicht Dorwall seinen Neffen noch in dessen Mansardenstube. Im großen und ganzen hat Brachvogel aber weniger an dem Stücke geändert, als wir nach dem Narzißerfolge, der ihn zu doppelter Vorsicht hätte mahnen müssen, wohl erwarten durften. Die Verstöße gegen die Lebenswahrheit sind geblieben; es ist ein ewiges Überbieten an Großmut und edlen Handlungen, denen gegenüber unser Interesse schließlich erlahmen muß. Die theatralische Wirksamkeit einzelner Scenen ist wie gesagt nicht zu leugnen und sicherte dem Stücke denn auch bei dem leicht befriedigten Durchschnittspublikum eine warme Aufnahme. Allein die bessere Kritik urteilte absprechend über das Werk, zumal als der „Wucherer" auf den größeren Bühnen erst nach dem „Narziß" in Scene ging, der die Erwartungen auf Größeres gespannt hatte. Wieder einmal ging Voltaires Wort in Erfüllung:

„Tel brille au second rang, qui s'ecclipse au premier".

Vierter Abschnitt.

Das Trauerspiel „Narziß".

1856.

Von allen Dramen Brachvogels ist, ganz abgesehen von dem rein literarischen und ästhetischen Wert, das Trauerspiel „Narziß" zweifellos das bei weitem erfolgreichste gewesen und heute entschieden dasjenige Werk des Dichters, welches allein noch den Namen seines Schöpfers in lebendiger Erinnerung erhält. Legt diese eigenartige Stellung es schon nahe, daß man sich mit diesem Trauerspiel eingehender beschäftigt als mit den meisten anderen Bühnenwerken des Dichters, so setzt die Tatsache, daß man den „Narziß" ohne Kenntnis seiner genauen Entstehungsgeschichte überhaupt nicht richtig verstehen kann, eine größere Ausführlichkeit dringend voraus.

Wir hatten Brachvogel auf seiner kleinen Besitzung in Görbersdorf verlassen, wo er in heiterer Ruhe der Dichtkunst leben konnte. Doch nicht lange sollte er sich seines stillen Glückes erfreuen. Das Schicksal mißgönnte ihm den Frieden und ließ die Ahnungen von dem Bruderzwist, die aus dem „Aham" herausklangen, Wirklichkeit werden. Die Breslauer Firma seines ältesten Bruders, in der er sein ganzes Vermögen stehen hatte, brach zusammen und machte mit einem Schlage den zum Bettler, der soeben erst die unterste Staffel des Glückes erstiegen. Seine schöne Besitzung in Görbersdorf kam unter den Hammer; sein Glück, sein Leben war in den Grundfesten erschüttert.

Arm, an Leib und Seele gebrochen, ging er nach Breslau, um zu retten, was vielleicht noch nicht ganz verloren. Doch seine Hoffnung war eitel. Nicht ein Pfennig von seinem ganzen Vermögen war übrig, er mit seiner Familie tatsächlich an den Bettelstab gebracht. Unter so traurigen Verhältnissen kam er 1854 wieder nach Berlin, wo er noch am ersten auf eine Anstellung hoffen konnte, da er hier von früher her zahlreiche Freunde hatte. Seine Hoffnung sollte in Erfüllung gehen, denn im April wurde er beim Kroll'schen Theater als Sekretär mit einem Monatsgehalt von 20 Talern angestellt, die ihn wenigstens aus der drückendsten Not befreiten.

In dieser trübsten Zeit seines ganzen Lebens ist sein erfolgreichstes Werk entstanden, in dieser Epoche des Kampfes und der Sorge wurzelt der „Narziß“. Brachvogels epische Dichtung: „Seelenwanderung“ läßt uns einen tiefen Blick in des Dichters Herz tun, sein Schmerz und sein Leid hallen deutlich aus diesem heute gänzlich unbekannten Werke.

Seine traurige Jugend mit ihrem Weh und den herben Enttäuschungen tauchte in seiner Erinnerung auf, verdunkelte den Glanz des soeben genossenen Glückes, und Todessehnsucht stahl sich in das wunde Herz. Die Worte des verzweifelnden Faust: „Der letzte Trunk sei nun, mit ganzer Seele, als festlich hoher Gruß, dem Morgen zugebracht!“ gaben das Motto für Brachvogels Dichtung; er hätte es in seiner Zerknirschung nicht treffender wählen können.

„Nicht zieh'n mir selige Erinnerungen
Mit süßer Sehnsucht nach dem Einst durchs Herz
Und halten mich mit sanftem Arm umschlungen,
Und locken mich noch einmal erdewärts.
Ich habe schon in meinen jungen Tagen
Der Seufzer viele dieser Welt gebracht,
Kein Mutterkuß versöhnte meine Klagen,
Ich wurde rauh, so wie ein Kind der Nacht,
Hinausgeworfen auf die Lebenswelle;
Ob sie mich zum Arkadien tragen mag,
Ob sie mich jäh versenke und zerschelle,
Gleichviel — ich war schon von Geburt ein Wrack!
Oh welch ein Schmerz, wenn in des Jünglings Geiste
Sich's schaffend mit vulkanischer Sehnsucht regt,
Und dennoch alles, alles, was er leiste,
Der unberat'nen Kindheit Stempel trägt.
Groß war die Kraft, doch wie sie sich vertue,
Hat keiner je im Leben mich gefragt,
Es schlug kein Herz, an dem ich dauernd ruhe,
Ich habe nie gewonnen, nur gewagt.“ *)

Diese Dichtung bezeichnet eine Epoche in Brachvogels Schaffen, wie sie einmal wohl in jedes Dichters Seele emporsteigt, wenn sie auch nicht immer eine eigene Schöpfung auslöst. Ist es eine Art tragischer Ironie, ruht es in des Menschen tiefinnerstem Wesen, daß es ihn immer wieder zu jenem unlösbaren Rätsel drängt, das die unerbittliche Sphinx Ewigkeit ihm auferlegt? Und nun erst den Dichter? Ein lockender Sirenengesang tönt von den unbekannten Gestaden herüber und zieht mit unwider-

*) Seelenwanderung. Episches Gedicht von A. E. Brachvogel. Berlin bei Lassar. 1854. S. 9.

stehlicher Gewalt jeden in seinen Bann. Goethe und Schiller haben mit diesem Probleme gerungen, Shakespeare's Seele sehnte sich nach dem unentdeckten Lande, von deß' Bezirk kein Wanderer wiederkehrt, und auch Byrons Gesang strebt nach dem fernen Gestad.

Diesem Zauber erlag auch Brachvogel, auch er hat mit diesem Problem ringen müssen. Nur ein Ringen war es, kein Durchringen zur Klarheit, zum Licht, das er uns bringen wollte. Aus dem wogenden Meer der Phantastik half ihm diesmal keine Leukothea.

Durch das Ganze klingt die lebhafte Erinnerung an Goethes größte Schöpfung; einige wörtliche Anklänge erinnern direkt an den „Faust". Das Epos, das man besser eine Dithyrambe nennen würde, ist ein seltsames Gemisch von allen Stilgattungen und philosophischen Systemen, die in regellosem Wirrwar durcheinanderjagen. Doch bleibt die „Seelenwanderung" immer eine glänzende Probe von Brachvogels unausschöpflicher Phantasie, welche griechische Mythologie, indisches Sinnen und ägyptische Magie mit dem Tiefsinn neuzeitlichen Denkens in einem bizarren Reigen verschwistert. — Mit dem Tode des Helden hebt das Gedicht an, dessen Seele mit den drei Genien Morpheus, Phobetor und Phantasus durch den Weltenraum schwebt. Auf jedem Sterne findet er dasselbe Erdenunglück, und rastlos fort geht die rasende Gottesjagd, an den anderen Sonnen vorbei zum Mittelpunkt des ganzen Weltgebäudes, wo er schaudernd erblickt, was von Anbeginn geschehen.

Um diese Zeit, da die seltsam phantastische Dichtung entstand, von der ich soeben gesprochen, faßte Brachvogel den Plan zu seiner bekanntesten Schöpfung: aus so verworrener Stimmung heraus wurde der „Narziß" geboren. Das müssen wir festhalten, und mancher Zug im Charakter und Wesen dieses seltsamen Helden wird uns erklärlicher werden.

Auf den Tag lassen sich die Vorarbeiten angeben; sie beschäftigten den Dichter vom 1. bis 15. Oktober 1853. Dann ließ er den Plan lange Zeit liegen, da erklärlicherweise die bittere Wucht des schwer auf ihm lastenden Schicksals die Ausführung hinderte. Erst in Berlin ging er wieder an die Dichtung und beendete sie im August 1855. Während er all seine anderen Dramen in kürzester Zeit geschrieben, hat er also an seinem Hauptwerke fast volle zwei Jahre gearbeitet. In Berlin ist der „Narziß" wenn auch nicht konzipiert, so doch in der Hauptsache entstanden. Unter welchen Umständen?

Wie wir gehört, ward Brachvogel als Theater-Sekretär am Kroll'schen Etablissement angestellt, das damals unter der Leitung des bekannten Joseph Engel stand, allein die Meinungen über des Dichters Tätigkeit an dieser Bühne gehen sehr weit

auseinander. Die verbreitetste dürfte wohl die sein, daß er die Leitung des ganzen Theaters in Händen hatte und so den Grund zu seiner ungemein großen Bühnenerfahrung legte, jedoch urteilt Paul Lindau, der in späteren Jahren Brachvogel sehr nahe stand, in ganz anderer Weise über jene Stellung, und wir dürfen seine wichtigen Äußerungen nicht übergehen*).

„Theatersekretär — Der Titel, der ja auch nicht blendend schön genannt werden kann, war doch weitaus das schönste an seiner Stellung. In Wahrheit war er nichts, als der höhere Theaterdiener. Die erstere größere Mission, die ihm anvertraut wurde, war, wie Brachvogel mit besonderer Vorliebe seinen Freunden erzählte — ich hab's ein paarmal von ihm gehört — daß er die Zulukaffern, die zum ersten Mal in stattlicher Repräsentation auf deutschem Boden erschienen, von der Bahn abholen mußte. Scheußliche Fratzen mit grinsenden Mäulern — zur Reklame in offenen Droschken durch die ganze Stadt gefahren — in langsamstem Zotteltrab der abgetriebenen Gäule aus der guten alten Zeit, über die belebten Linden, durch das Brandenburger Tor, nach dem wüstensandigen Exerzierplatz, der seitdem zum monumental ansehnlichen Königsplatz umgestaltet worden ist. Brachvogel mit der Denkerstirn und Dichtermähne neben dem Kutscher oben auf dem Bock der ersten Droschke als introducteur des ambassadeurs, umschwirrt, begleitet und gefolgt von einer unabsehbaren Schar der wegen ihrer bescheidenen Zurückhaltung allgemein bekannten Berliner Schusterjungen, die in hellster Freude über die schwarzen Onkels johlend neben den Droschken hertraben. Brachvogel auf dem Bock!

Der Empfang und Willkomm der nobles étrangers wurde gewissermaßen seine Spezialität. Er hatte die Ehre, chinesische Gaukler, arabische Messerwerfer, spanische Tänzer (Schnorreros in Berlin genannt), und wie die edlen Fremdlinge alle heißen, die Engel zur Belebung des Interesses für sein Theater geladen hatte, im Auftrage des Direktors auf dem Bahnhofe zu empfangen und zum Theater zu geleiten."

Fast im direkten Gegensatze zu dieser köstlichen Schilderung steht eine Äußerung des Dichters selbst, die sich in einem Briefe an den damals bekannten deutsch-amerikanischen Schauspieler Daniel Bandmann findet, der jenseits des Ozeans den „Narziß" zu hohen Ehren gebracht hat. Dieser Brief, der die Erwiderung auf einige seltsame Gerüchte ist, die in amerikanischen Zeitungen über die Vergangenheit des Dichters auftauchten, ist in vielfacher Hinsicht recht interessant. Es heißt in diesem Schreiben:

„Es ist gewiß nicht nur höchst romantisch, sondern auch sehr ehrenwert, sich aus der Niedrigkeit emporzuarbeiten, doch bleibt die Wahrheit

*) Vergl. Wiener Neue Freie Presse. Jahrgang 1905. Nr. 14751, 14762, 14769, 14786.

auf Erden doch wohl immer das edelste. Deshalb muß ich die Fabel: als sei ich doorkeeper eines zweiten Berliner Theaters gewesen, leider in das Gebiet der Seeschlangen, Einhörner und das Wunderkabinet Barnums verweisen. Ich bin der Sohn eines verstorbenen Kaufmanns zu Breslau in Schlesien, studierte teilweise zu Breslau und Berlin, verlor später allerdings mein Vermögen, aber wurde — nicht als Portier, sondern als Theatersekretär der Kroll'schen Bühne vom Jahre 1853—55 engagiert, wo ich so ziemlich den ganzen Betrieb des Theaters in Händen hielt und mir meine eigentliche Bühnenpraxis aneignete. Das ist das ganze. Wenn ich nun auch nicht so närrisch bin, mir den doorkeeper der Times zu Herzen zu nehmen, mich vielmehr mit großem Vergnügen der Zeit erinnere, wo mein ganzes Leben hinter den Kulissen, in der Garderobe und am Regiepult verfloß, so wäre es denn doch wohl im Interesse der richtigen Auffassung meiner Wirksamkeit geratener, wenn irgend womöglich ein anglo-amerikanisches Blatt, das Ihnen und Mr. Methua geneigt wäre, in zarter, klarer Form eine höfliche Berichtigung brächte . . . . ."

In diesem Briefe bezeichnet Brachvogel also selbst seine Tätigkeit am Krollschen Theater als Ursache für seine praktische Bühnenerfahrung, und weit davon entfernt, Lindaus Äußerungen auch nur im geringsten in Frage zu ziehen, werden wir beiden Behauptungen gerecht, wenn wir annehmen, daß Brachvogel neben der so lustig geschilderten Tätigkeit als „introducteur des ambassadeurs" sich allmählich, nachdem man seinen tüchtigen Theaterverstand erkannt, zum Regisseur des Krollschen Theaters aufgeschwungen hat, das ja doch nicht bloß eine Spezialitätenbühne war, sondern in erster Linie die Operette und Posse pflegte.

In dieser Atmosphäre ist der größte Teil des „Narziß" entstanden; Theaterluft hat ihn genährt, das bunte Licht der Rampen seine ersten Regungen begrüßt. Aber beendet wurde das Drama auch hier nicht. — Die Einnahmen des Krollschen Theaters verringerten sich nämlich mit jedem Monat, und eines Tages sah sich Engel gezwungen, Konkurs anzumelden. Durch dieses Ereignis wurde Brachvogel wieder brotlos, Narziß auf die Straße geworfen.

Literarische Freunde nahmen sich unseres Dichters an; Franz Wallner, der damals das Posener Theater leitete, wies, obwohl Brachvogel persönlich gar nicht bekannt, in warmen Worten auf das ungewöhnliche Talent hin, und Titus Ulrich, wohl der geistreichste und gediegenste Kritiker der Zeit, empfahl ihn an den kunstfreundlichen Besitzer der Nationalzeitung, Bernhard Wolff, der ihm eine Stellung in dem ihm gleichfalls gehörigen Telegraphenbureau gab, und zwar unter der ausdrücklichen Bedingung, das geplante Trauerspiel zum Abschlusse zu bringen.

So wurde denn der „Narziß" am Schreibtisch des Redakteurs beendet*).

Am 16. August 1855 reichte Brachvogel das Trauerspiel handschriftlich an den Generalintendanten von Hülsen ein, dem er schon durch frühere Werke bekannt war, und fügte dem Manuskripte folgenden Brief bei, der sich im Archiv des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin befindet.

Hochwohlgeborener Herr!
Hochzuverehrender Generalintendant!

Unterzeichneter erlaubt sich hierdurch ganz ergebenst, beiliegendes Trauerspiel „Narziß" in 5 Akten Ew. Hochwohlgeboren zu gütigster Beachtung einzusenden und wünscht auf das lebhafteste: Hochdieselben mögen diese Arbeit, wenn sie nichts weiter ist, für ein Zeugnis des Fleißes hinnehmen, welcher durch das gütige Interesse, welches Ew. Hochwohlgeboren an den Bestrebungen des Unterzeichneten genommen, angefeuert wurde. Die Motive zum „Narziß" sind teilweise dem Neffen Rameaus von Goethe sowie dem Tableau de Paris des Mercier entlehnt. Die Handlung, die Intrigue, die Charaktere, vor allem die sittliche Idee des Dramas betrachtet der Verfasser als sein eigen und hat das historische Element nur als allgemeinen Hintergrund benutzt, so daß er glaubt, die Arbeit als originale ausgeben zu dürfen. Derselbe reicht sie vorläufig in nur einem geschriebenen Exemplare ein, doch lassen sich in demselben etwaige Streichungen besser anbringen. Sollte diese Arbeit sich der Gunst Ew. Hochwohlgeboren zu erfreuen haben, würde der Verfasser nach Fortlassung ungeeigneter Stellen das Manuscript drucken lassen. Der höchste Stolz des Dichters würde sein: Wenn Ew. Hochwohlgeboren in dieser neuen Arbeit einen Fortschritt seiner literarischen Entwicklung ersehen sollten. Geneigtesten Bescheides harrend

Ew. Hochwohlgeboren
ganz ergebenster

Berlin, 16. August 1855. Albert Emil Brachvogel.
Wilhelmstraße 107.

Doch auch dieser Brief, der bereits einen interessanten Aufschluß über die Dichtung gibt, verfehlte seine Wirkung, und wäre nicht ein Zufall zu Hülfe gekommen, so wäre das 19. Jahrhundert vielleicht um einen seiner größten Bühnenerfolge betrogen worden.

Diese unerwartete Hülfe kam von dem genialen Schauspieler Dessoir, der, damals dem Dichter noch gänzlich unbekannt, eines

*) Lachend erzählte mir Paul Lindau, der wenige Monate später an demselben Pulte saß, daß er beim Aufräumen noch viel Brachvogelschen Geist in Form von Schnitzeln und Fetzchen fand, kreuz und quer mit Narzißworten beschrieben.

Tages im Vorzimmer Hülsens in der Generalintendantur wartend, unter den vielen zur Rücksendung an die Autoren bestimmten Stücken den „Narziß" entdeckte. Die leuchtende Farbe des bunten Umschlages, dem Brachvogel in seiner kindlichen Naivität das Werk anvertraut hatte, lenkte Dessoirs Aufmerksamkeit auf sich. Er las einige Scenen, die ersten drei Akte, und erkannte sofort, welch' geniales Werk er in Händen hielt. Aufs eifrigste kämpfte er nun für den jungen Autor, und Hülsen nahm das Stück an. Aber noch einmal schien alles wieder gefährdet, denn gerade am Weihnachtstage 1855 lief eine Mitteilung des Regisseurs Düringer an Brachvogel ein, daß erst die königliche Entscheidung betreffs endgültiger Annahme des „Narziß" eingeholt werden müsse. Dieser Bescheid schien einer schonenden Ablehnung gleichzukommen. Doch wieder hatte der Dichter unbekannte Freunde, die sich seiner annahmen. Dessoir, der in seinem Kollegenkreise eifrigst für das Stück Propaganda gemacht hatte, war mit dem Schauspieler und Dichter George Hiltl eng befreundet, der seinerseits wieder in naher Beziehung zum Vorleser des Königs stand, dem einst so wütenden Reaktionär Louis Schneider. Dieser besaß das volle Vertrauen des Königs, der originelle Köpfe liebte, und so fiel es ihm nicht schwer, seinen königlichen Herrn für den jungen Dichter und sein Werk günstig zu stimmen. Die Annahme war nun entschieden, mit der Einstudierung wurde sofort begonnen, und am 7. März 1856 feierte der Dichter den Triumph seines Lebens. Als Brachvogel am nächsten Morgen erwachte, war er ein gefeierter Dichter; sein Bild erschien in den Zeitschriften, jedes Blatt beeilte sich, einen Aufsatz über sein bisheriges Leben und Wirken zu bringen.

Nur die wenigsten trafen das Richtige! Einige wollten in Brachvogel das Urbild des „Narziß" erblicken und hatten damit in gewissem Sinne auch nicht so unrecht, andere wiederum glaubten zu wissen, daß er im Kroll'schen Etablissement die Speisekarten geschrieben und nachts an seiner Tragödie gearbeitet habe, und noch viel mehr wunderliche Geschichten tauchten auf, die sich nur zu bald an die Person des erfolgreichen Dramatikers knüpften. Der Triumphtag des „Narziß" beschäftigte noch lange die ganze Hauptstadt.

Heute eine Première und vor fünfzig Jahren: welch' ein Unterschied! Daß heute ein Dichter bei der ersten Aufführung seines Werkes auf der Bühne erscheint, ist gewissermaßen zu einer ständigen Einrichtung geworden. Damals, in den fünfziger Jahren, kannte man diese Gewohnheit noch nicht; wenn da ein Dichter vor den Vorhang gerufen wurde, so war es etwas ganz Ungewöhnliches. Und Brachvogel wurde öfters gerufen; nach dem zweiten und vierten Akte mußte er immer wieder an der Rampe erscheinen; das Publikum war nicht zu beruhigen.

Königliche Schauspiele.

Freitag, den 7. März 1856.

Im Schauspielhause.

67ste Abonnements-Vorstellung.

Zum ersten Male:

Narziß.

Trauerspiel in 5 Akten, von A. E. Brachvogel. In Scene gesetzt vom Regisseur Düringer.

Maria, Königin von Frankreich, Gemahlin Ludwigs XV.	Frau Werner.
Ludwig Franz von Bourbon, Prinz von Conti, Großprior des Malthesérordens	Hr. Commenz.
Marquise de Boufflers, Hofdame der Königin	Frl. Denecke.
Marquise de Pompadour, Pallastdame	Frau Hoppé.
Marquise d'Epinay, deren Vertraute	Frau v. Lavallade.
Herzog von Choiseul d'Amboise, Graf von Stainville, Premier-Minister	Hr. Berndal.
Abbée Terray, Minister des Innern, Jesuit, Beichtvater des Königs	Hr. Jerrmann.
Marquis Silhouette, Finanz-Minister	Hr. Lichterfeld.
Maupeau, Kanzler	Hr. Grohmann.
Graf du Barry, Kammerherr des Königs	Hr. von Lavallade.
Eugène de Saint Lambert, Capitain der Garde	Hr. Karlowa.
Mlle. Doris Quinault, Schauspielerin vom Theater Français, Vorleserin der Königin	Frl. Fuhr.
Baron von Holbach, Philosophen der Encyclopädie	Hr. Grua.
Grimm, Philosophen der Encyclopädie	Hr. Hiltl.
Diderot, Philosophen der Encyclopädie	Hr. O. Bethge.
Chevalier Salvandy, erster Cavalier der Marquise de Pompadour	Hr. Thomas.
Chevalier d'Atreulles, zweiter Cavalier der Marquise de Pompadour	Hr. Hildebrandt.
Narcisse Rameau	Hr. Dessoir.
Barjac, Holbach's Diener	Hr. A. Bethge.
Colette, Kammermädchen der Mlle. Quinault	Frl. Ulrich.

Ein Kammerdiener der Königin. Ein Diener Choiseul's.

Gäste und Diener Holbach's, Pagen und Diener der Marquise de Pompadour, Gardisten.

Ort: Abwechselnd Paris und Versailles. Zeit: 1764.

Kleine Preise. Fremden-Loge 1 Thlr. 10 Sgr. Erste Rang-Logen 1 Thlr. Erster Balkon 1 Thlr. Parquet 20 Sgr. Parquet-Logen 20 Sgr. Tribüne 20 Sgr. Zweite Rang-Logen 15 Sgr. Zweiter Balkon 15 Sgr. Parterre 15 Sgr. Dritter Rang Sperrsitz 10 Sgr. Dritter Rang Proscenium-Logen 7½ Sgr. Amphitheater 7½ Sgr.

Die freien Entréen sind nicht gültig.

Anzeige.

Im Opernhause. (47ste Vorstellung.) Tannhäuser und der Sängerkrieg auf der Wartburg. Große romantische Oper in 3 Akten, von Richard Wagner. Ballets vom Königlichen Balletmeister P. Taglioni.
Mittel-Preise.

Sonnabend, den 8. März. Im Schauspielhause. 68ste Abonnements-Vorstellung. König Lear. Trauerspiel in 5 Abtheilungen, von Shakespeare, übersetzt von Heinrich Voß. (Herr Carl Devrient: König Lear, als Gastrolle.)
Kleine Preise.

Im Concertsaale des K. Schauspielhauses. **Dernière** *représentation de la compagnie française avec le concours de Mr. Levassor et de Mlle. Teisseire. Douzième représentation. Le Violoneux, légende bretonne. Le Portier, grande scène bouffe. Blondette, simple histoire. Demandée: Les tribulations d'un choriste, grande scène bouffe. La voix de la fleur, romance. A la demande générale: Le lait d'anesse, vaudeville.* Anfang 7 Uhr.

Anfang halb 7 Uhr. Ende gegen halb 10 Uhr.

Die Kasse wird um halb 6 Uhr geöffnet.

Schnellpressendruck von Ernst Litfaß in Berlin. Adlerstr. 6.

Abonnements-Zettel

Jener denkwürdige 7. März war der stolzeste Tag in Brachvogels Leben.

* * *

Der Generalintendantur hatte Brachvogel das Trauerspiel in einer Abschrift seines Manuskripts eingereicht. Nach der Aufführung, noch im Jahre 1856, erschien der erste Manuskriptdruck, im folgenden wurde es durch den Verlag von H. Costenoble in Jena auch dem großen Lesepublikum bekannt. Alle Auflagen, die bisher erschienen sind, stimmen unter sich und mit dem Manuskriptdruck wörtlich überein. In der Vorrede zur fünften Auflage, die im Todesjahre des Dichters herauskam, macht Brachvogel aber die Bemerkung, daß seine Dichtung ursprünglich einen anderen Schluß gehabt habe, und daß der jetzt gegebene erst nach der ersten Vorstellung auf den Vorschlag Dessoirs, des Hofrats Dr. Förster und des Professors Rötscher eingefügt worden sei.

Diese Änderung fand nun nicht nach der ersten Aufführung statt, wie Brachvogel irrtümlicherweise angibt, sondern noch vor ihr; die Tageskritiken, welche den Inhalt des Stückes anführen, sind ein genügender Beweis für diese Behauptung. Wie war nun aber der ursprüngliche Schluß?

Im Archiv der königlichen Generalintendantur, das mir Herr von Hülsen 1907 bereitwilligst öffnete, fand ich jene von Brachvogel eingereichte Manuskriptabschrift, welche die verschollene erste Fassung des „Narziß" darstellt*).

Zum Verständnis des folgenden sei hier kurz der Inhalt des Trauerspiels nach der bekannten Fassung wiedergegeben, jenes Dramas, in welchem der Dichter die „Selbstsucht als Repräsentanten einer tragischen Zeit wiedergeben wollte". Der Grundgedanke des Stückes, das im Todesjahre der Pompadour im Kreise der Encyklopädisten zu Paris und am Hofe der königlichen Maitresse zu Versailles spielt, ist etwa, daß eine von Fäulnis

---

*) Vor einiger Zeit (1907) erschien im Verlage von H. Costenoble in Berlin und Jena Brachvogels „Narziß" in 8. Auflage, in der Rudolf Schlösser im Anhang einen anderen Schluß der Dichtung mitteilt, den er für den lange vermißten „Urnarziß" hält. Die von ihm wiedergegebene Scene ist ein handschriftlicher Einschub in den Manuskriptdruck vom Jahre 1856, der sich in einem Regiebuche des Großh. Theaters zu Karlsruhe befindet. Daß Schlösser darin die ursprüngliche Fassung vermutet, beruht auf der Bemerkung Brachvogels (in der Vorrede zur 5. Auflage des „Narziß", Jena 1878, die im folgenden immer den Zitaten zugrunde gelegt ist), daß die Bühne zu Karlsruhe auf Eduard Devrients Wunsch den alten Schluß beibehalten habe. Allein Brachvogel folgte in seiner Bemerkung nicht den Tatsachen, denn der Karlsruher Schluß ist nur eine Kombination der ersten Fassung und der Buchausgabe und wurde seinerzeit vom Dichter auf besonderen Wunsch Devrients zusammengestellt. War die Dichtung in ihrer ursprünglichen Gestalt überhaupt noch vorhanden, so konnte sie nur in der Generalintendantur zu Berlin liegen. (Vergl. dazu meine kurze Notiz „Der Urnarziß" in Nr. 548 der National-Zeitung von 1907.)

durchsetzte Gesellschaft mit zwingender Notwendigkeit ihrem Ruin entgegengehen muß, daß sie ihrem Ende gerade da am nächsten ist, wo sie sich auf der Höhe ihres Triumpves glaubt.

Narziß, ein begabter junger Musiker, lebt einige Zeit im innigsten Glück mit seinem schönen Weibe, bis die Ehrsucht in ihr erwacht und sie ihren Gatten eines Tages treulos verläßt. Während Jeannette, nachdem sie zunächst die Gemahlin eines Finanzpächters geworden, schließlich als Maitresse des Königs zur Marquise de Pompadour erhoben wird, sinkt der unglückliche Narziß, halb wahnsinnig über den Verlust seines Weibes, immer tiefer und treibt als zerlumpter Bettler in den Straßen von Paris sein Wesen. Der Zufall will es, daß die Pompadour gerade in den Tagen, wo sie den höchsten Triumph ihres Lebens, die Königskrone erringen will, ihren ersten Gatten, ohne von ihm bemerkt zu werden, auf einer Spazierfahrt gewahrt. Der Schreckensruf: „Narziß!" den sie bei seinem Anblick ausstößt, entgeht aber der Partei der legitimen Königin nicht, welche nun Sorge trägt, den Gegenstand ihrer Aufregung für sich zu gewinnen, um ihn in geeigneter Weise gegen die Maitresse auszuspielen. Dies kann um so leichter geschehen, als Narziß die Geliebte des Königs glühend haßt, ohne zu ahnen, daß sie, die er noch niemals gesehen, sein Weib ist. Eine glühende Anhängerin der Königin, die Schauspielerin Doris Quinault, versteht es durch ihr liebevoll inniges Wesen, Narziß aus seinem dumpfen Brüten aufzurütteln und ihn für die edle Tat, durch die er Frankreichs Herrin vor niedrigster Schmach schützen soll, zu erwärmen. Mit Begeisterung ergreift Narziß seine Aufgabe und spielt in dem Stücke, welches die Trauzeremonie des Königs und der Pompadour einleiten soll, mit glühender Leidenschaft die Rolle eines seine treulose Geliebte Verfluchenden. In diesem Augenblicke höchster Erregung finden die ehemaligen Gatten einander, alles Vergangene scheint für einen Augenblick in Freude erstickt, bis Narziß, aus seinem Taumel erwachend, dem treulosen Weibe die ganze Schmach ins Antlitz schleudert, und, sie verfluchend, auf ihrer Leiche im Wahnsinn zusammenbricht.

Das ganze Drama ist also (was wir noch öfters bei Brachvogel beobachten werden), eigentlich nur ein fünfter Akt, die Katastrophe einer lange Zeit hindurch gesteigerten Handlung.

Mit dieser Fassung will ich die ursprüngliche vergleichen und die Abweichungen festlegen, doch zuvor noch die dem Manuskript beigefügte ebenfalls handschriftliche Vorrede, die äußerst bemerkenswert ist, wiedergeben.

„Zwei große Grundsätze bewegen die Welt und sind ewige Kundgebungen des göttlichen Geistes in der Natur, im Menschen und in der Menschheit. — Sie, die einander stets feindlich, in ihrem ewigen Wechsel-

kampf unser Geschlecht reinigen und es hinan führen zu immer größerer Entwicklung, heißen: Selbstliebe und Aufopferung.

Im nachstehenden dramatischen Gedicht ist nun die Selbstliebe in der Person des Narziß, Rameaus Neffen, dessen künstlerischen wie sittlichen Wert als Charakter schon der große Goethe hervorgehoben zum tragischen Helden gestaltet, und der notwendige Untergang des Egoisten in dem Kampfe zwischen Genuß und Entsagung gerade in dem Moment dargestellt, wo er sich zur freien aufopfernden Tat entschließt, weil er dieselbe nur eben als Egoist begehen und deren Folgen nicht ertragen kann, da ihm die echte Opferfreudigkeit fehlt.

Ob diese Idee wirklich im Gedicht künstlerisch zur Gestaltung gebracht worden, das ist eine Frage, die ich hiermit nicht ohne Zagen an die Öffentlichkeit richte, dennoch aber zu hoffen wage, daß sie vielleicht sagen werde:

„Dein Wille war rein,
Wenn die That auch klein!"

Berlin, im August 1855. Der Verfasser.

Der Eingang des Stückes ist unverändert geblieben, die zweite Scene, zwischen Grimm und der Epinay, wie fast alle folgenden des ersten Aktes nahmen einen breiteren Platz ein, was ganz besonders von der zehnten Scene, in der Narziß auftritt, gilt. Die Rolle der Quinault, die im Urnarziß überhaupt viel mehr hervortritt, ist größer, ebenso die des Narziß, der noch mehr seiner spitzen Pfeile gegen die Encyklopädisten schleudert. Die Idee des ersten Aktes ist aber geblieben, und ich darf von einer vollständigen Wiedergabe daher absehen.

Fast dasselbe gilt vom zweiten Akt, der in den Choiseulscenen breiter ausgeführt war, in der großen Scene zwischen Narziß und Doris Quinault aber fast wörtlich übereinstimmt. Nur gegen Ende dieser Scene mußten in der zweiten Fassung wenige Worte gestrichen werden, da die Liebe der Schauspielerin nur noch angedeutet werden sollte. Ursprünglich sagt Doris: „. . . . und ich den armen gebrochenen Menschen emporheben möchte aus dem Staube an mein Herz!" Was später geändert wurde in: „. . . . aus dem Staube — daß er prange als Perle im Diadem der Menschheit!"

Aus dem dritten Akte verdient nur die siebente Scene zwischen Choiseul und der Pompadour besondere Erwähnung, da sie ursprünglich bedeutend länger war. Das Vergehen der Pompadour erscheint darin durch die Umstände ihrer Erziehung gemildert, wenn sie sagt: „Ich hatte Herz, hatte Seele, jene nie; aber man hatte mir Eitelkeit und Sinnenlust eingeimpft und die edlen Keime meines Herzens erstickt". Ebenso, wenn sie später Choiseul bittet: „Choiseul, geben Sie mir Ihr Wort, — wenn ich gestorben bin, erhält Narziß 500000 Franc aus meinem Privatschatz, und diesen Erbärmlichen stecken sie in die Staatsgefängnisse."

Der vierte Akt, der den großen Monolog enthält, stimmt mit geringen Abweichungen auch mit der Urfassung überein. Dasselbe gilt von der ersten Scene des fünften Aktes. Mit der zweiten Scene jedoch werden die Abweichungen so tiefgreifend, daß ich mit wenigen Ausnahmen die Scenen der Urfassung bis zum Schluß mitteilen muß.

Zweite Scene.

Choiseul. Doris Quinault (durch die Mitte).

Quinault: Sie haben befohlen, Exzellenz! — (Pause.)

Choiseul: Der Augenblick ist da, mein Fräulein. Zeigen Sie nun, was Sie für Ihre Königin zu tun vermögen. Fassen Sie Mut, und wir werden siegen.

Quinault: Exzellenz, den habe ich, obwohl mir das Herz schlägt.

Choiseul: Das Unternehmen ist groß und schwer. Wir haben zwar eine kranke Löwin zum Ziele unsrer Jagd, aber es ist immer eine Löwin. Bieten Sie Ihre ganze Kunst auf, um den Verdacht zu meiden, daß Sie wüßten, warum Sie spielen. Sie sind übrigens von Freunden umgeben, also seien Sie kaltblütig. Eine Ungeschicklichkeit und Maria von Frankreich ist verloren.

Quinault: Das fühle ich, Herr Herzog!

Choiseul: Bedenken Sie ferner, daß wir, wenn die Marquise erst den Narziß Rameau gesehen, unsres Sieges sicher sind.

Quinault: Und wie können Sie das mit solcher Bestimmtheit sagen, Exzellenz? — Wer will bei der Marquise mit Gewißheit vorhersagen, was sie erschüttern wird?

Choiseul: Ich kann es, denn ich weiß, daß sie's nicht überleben kann, den Mann in Lumpen als ihren Ankläger vor sich zu sehen, den sie einst geliebt und verlassen, dessen Andenken sie aber begleitet hat durch's ganze Leben.

Quinault: (sieht ihn erschrocken an, dann verständigend) Den Finanzpächter d'Etiol meinen Sie? —

Choiseul: Den Narziß Rameau meine ich.

Quinault: (starr) Um des Himmels Erbarmen, was sagen Sie? —

Choiseul: Ja, ich bin sicher meines Sieges, denn Jeanette Poisson wird sterben müssen beim jähen Anblick ihres ersten Gatten!

Quinault: (entsetzt) Die Pompadour ist das Weib des Narziß?!!

Choiseul: Nicht so laut, Mädchen, — sie ist es!

Quinault: (jammernd) O mein ewiger Schöpfer, was hab ich getan! Ich Meineidige, ich Unselige! Nein, das darf nimmer geschehen! Bei allen Qualen des Todes und der Reue, das kann nicht geschehen! (flehend) Retten

Sie die Marquise, oh retten Sie ihn, ersparen Sie diese entsetzliche Tat dem schuldlosen Menschen! — Einen Mord! — Einen Mord soll er begehen an dem Idol seines Lebens! —

Choiseul: (erstaunt und zugleich ängstlich) Mädchen, das ist zu spät, sie muß fallen. Bedenke die Königin!

Quinault: Die Königin?! — Allerbarmer, schütze mich vor Wahnsinn. (Geht händeringend umher) Aber nein! Das — das wird, das kann ihre reine Seele nicht dulden! Zu ihr will ich eilen, will sie fragen, ob sie mit einem Verbrechen ihre Ehre erkaufen will!! (Will ab.)

Choiseul: (faßt sie kräftig am Arm, zieht den Degen und hält sie zurück) Ha, nun versteh ich's! Aber Du sollst uns nicht verderben, Weib! Schweige, tu Deine Pflicht oder — (er macht eine drohende Bewegung mit dem Degen.)

Quinault: (In namenloser Angst) Nun erkenne ich Dich, schändlicher Spieler mit Menschenherzen! Ich trotze Dir — Aber nein, o nein! Sieh, ich bitte Dich (wirft sich ihm zu Füßen) Hier lieg ich vor Dir auf den Knieen, wie vor einem Gotte, töte mich! Laß mich das Opfer sein, aber bewahre den Armen vor dieser Tat, oh, er weiß ja nicht, was er tut!! (Umklammert seine Kniee.)

Choiseul: (Für sich) Ha, auch sie liebt ihn. (laut) Herbei Soldaten!

Dritte Scene.

(Vorige. St. Lambert und 2 Gardisten durch die Mitte.)

Quinault: (Die Soldaten sehend) Er ist verloren. (sinkt ohnmächtig zusammen, Choiseul hält sie.)

Choiseul: Kapitain. Die Dame weigert sich im Augenblicke der Entscheidung ihre Pflicht zu tun. Tod und Leben hängt an der Sekunde, man wird uns überraschen. Bringen Sie sie in Sicherheit und daß sie mit niemand verkehrt. Wenn die Glocke ertönt, tritt sie hinaus. (Zu Quinault, die sich erhebt) Mädchen, wenn Du beim Anblick der Marquise uns verrätst, die Sache Deiner unglücklichen Fürstin verläßest und meineidig wirst im Augenblick des Kampfes, — so schwöre ich Dir, Gott ist mein Zeuge, — ich lasse den Narziß Rameau aufknüpfen, so war ich Choiseul d'Amboise bin!!

Quinault: (sich unter Tränen aufrichtend, gebrochen) O, ich werde — spielen!! (Geht mit Lambert von Soldaten gefolgt, durch die Mitte ab.)

Vierte Scene.

(Choiseul. Stimme von außen.)

Choiseul: (rasch nach der Tür links eilend, öffnet sie und spricht hinaus) Gardist, war Jemand in dieser Gallerie?

Stimme von außen: Niemand!

Choiseul: Zieh' Dich zurück in den Seitengang. (Er schließt die Tür und eilt zum Eingang rechts, den er öffnet.) Kam niemand zu dir, Posten?

Stimme von außen: Keine Seele!

Choiseul: Deine Wache ist zu Ende, geh' in die Arkaden zu den Kameraden (schließt die Tür ab). Ha, Gott sei gelobt, Keiner hat gehört! — (bleibt sinnend stehn, Pause.) Ja, es ist so! Das Mädchen liebt diesen Mann. Mit solcher Todesangst konnte nur die Liebe sprechen. — Die fanatische Anhängerin der Königin hätte vor dieser Tat wohl gebebt, aber ihre Sache hätte ihr mehr gegolten, als das verzögerte Leben einer Buhlerin! — Dieser Bettler! — Geliebt von zwei Frauen, gleich groß in ihrer Art, gleich schön und beneidet, — beide getragen von dem Staunen der Mitwelt, — und Du, Choiseul, auf Deiner einsamen Höhe, was hast Du? (neidisch) Ha, wenn dieser Mensch stirbt, kann er mit bleicher Lippe noch den d'Amboise höhnen, der Bettler den Lenker Frankreichs! — (versinkt in Nachdenken.)

* * *

[Die folgenden Scenen stimmen in den beiden Fassungen, von ganz belanglosen Abweichungen abgesehen, vollständig überein. Einige wenige Abweichungen der vorletzten Scene seien noch kurz angeführt, bevor die Schlußscene, die ursprünglich ja einen ganz anderen Verlauf hatte, wieder ganz mitgeteilt werden muß. In der vorletzten Scene der Urfassung stürzt die Pompadour mit dem Rufe: „Narziß, mein Gatte!" — zusammen, und Doris Quinault bricht in den Schrei aus — „Ich habe sie gemordet". — Am Ende dieser Scene hatte die Rolle des Narziß einen kleinen, aber bemerkenswerten Zusatz, der vor den Schlußworten Choiseuls eingeschoben ist: — „Sie stirbt! Sie stirbt (stiert sie namenloser Angst an)."]

Neunte Scene.

Vorige. St. Lambert (durch die Mitte, zwei Gardisten folgen ihm und besetzen die Türen links und rechts).

Lambert: (herantretend) Sie stirbt!

Choiseul: Ich werde siegen! —

Barri: (aus seinem Entsetzen erwachend) Er hat mich betrogen! —

Pompadour: (an Narziß gelehnt, matt) Ihr hattet auf meine Krankheit gerechnet, Herzog, die war ein zuverlässiger Bundesgenosse. Ein feines Stückchen, d'Amboise, ein rechtes Liebeszeichen.

Choiseul: Liebe? — Die Eitelkeit muß man sich abgewöhnen, wenn man ein großer Mann sein will!

Pompadour: Gut, sehr gut! — Ihr seid ein würdiger Schüler von mir — aber nur — ein Schüler. Ja, die Pompadour stirbt, aber nicht am Entsetzen, an der Schande, es wäre eine Entehrung der menschlichen Natur mich vor Euch zu schämen, die Ihr das selber nie gekannt (mit unsäglichem Weh). Aber vor ihm, der mich ertappte auf der Zinne des Glücks, indeß er verlassen ist und hungert, vor dem verzeihenden Liebesstrahl der aus diesen bleichen Zügen starrt, vor dem muß ich vergehen, und sterben. (Jammernd) O gib mir meine Jugend wieder, erbärmliche Welt, meine Armut und meine Jugend! (Verzweifelt) Ha! Ha! Ha! Ha! Alt und gebrochen! Zerrissenes Herz, verlorenes Leben steigt hinunter ins Grab. Menschen und Zeitalter hetzen einander ab, entstehen, vergehen, — alles hinunter. — (Gebrochen) Oh, Narziß, hätt' ich Dich doch nie verlassen! Wie glücklich waren wir nicht bei trocknem Brot in der Dachkammer! Sieh — das ist Ruhm, das ist Größe! (Matter) Bete für Deine arme Jeannette, denke recht oft an sie. (Alle treten zurück —) Und — (leiser), wenn Du mich recht lieb hast — und — Du kannst des Lebens Last nicht länger tragen, — (sehr leise zu ihm) dann —, ich trage ein Fläschchen bei mir, — hier, nimm's (sie steckt ihm ein Flacon krampfhaft in die Hand) — das hilft, — daß wir wieder zueinanderkommen. — Ich werde warten auf Dich da drüben, — warten in Sehnsucht und Bangen —, wie Du gewartet hast — auf mich — im Leben! — Bleibe — nicht lange, — hier — unten — ist — schwarz — und — ha!! — (Stirbt).

Choiseul: Ha, sie ist tot — o, daß man seine Tat nicht messen kann.

Alle: (In gegenseitigem Geflüster) Sie ist tot!

Narziß: (Voll Entsetzen will sie aufrichten) Nein, nein, sie ist nicht tot!!! Sie lebt noch!! Aerzte für mein Weib!! —

Choiseul: Du hältst einen Leichnam im Arme! (Narziß bricht in einen kurzen Schrei aus und sinkt, den Kopf in Pompadours Schoß bergend, zusammen).

Quinault: (Wild auffahrend) Sie ist tot? — (Schaudernd) Tot! O ich Verfluchte! (Sie bricht zusammen und wird von den Chevalieren der Pompadour nach der Ottomane gebracht, wo sich eine Gruppe um sie bildet, die sie durch Riechfläschchen usw. zu beleben sucht.

Pause).

Choiseul: Kapitän St. Lambert, versichern Sie sich des Grafen du Barri, er verläßt den Hof für immer! (Zu du Barri) Sie sind auf zwanzig Meilen Umkreis verbannt.

Barri: (knirscht) Ha, Teufel, Sie sind klug, sehr klug! — Ich gehe! — Aber ich komme eines Tages wieder, mit einer neuen Marquise, Minister. — Ha, Ha, dann habe ich das Heft und Sie die Scheide! (Mit Lambert und zwei Soldaten durch die Mitte ab).

Narziß: (Erhebt sich langsam, bleich und still. Die Anwesenden harren lautlos des Kommenden und betrachten ihn mit Interesse und Neugier. Küßt sie.) Auf Wiedersehen, — Jeannette! (Er stürzt vorwärts und preßt die Hände vor das Gesicht. Pause. Pompadour wird von zwei Gardisten mit einem Teppich zugedeckt. Dann stoisch, verstandeskalt.) Das endlich ist das Ziel! Ich bin zufrieden — —. Das ist das fürchterliche Doppelrätsel unseres Geschlechts, das in uns rastlos kämpft, Selbstsucht und — Hingebung! — Und doch sind beide so begründet in unserem Sein? Und wenn ich mich über mich selbst erhebe, über der Welt vergesse und ganz aufgehen will in einer edlen Tat — ha, ha, ha, ha, da (zieht den Teppich vom Gesicht der Leiche) — da habt Ihr sie!! (Dumpf) und ich, ich hab' mich selbst zerfleischt! — Der Tod, das ist das Positive! — Und Doris! — (Zornig) soll mich ein neues kindisches Empfinden zurückhalten, eine Hoffnung aus Dunst und Schaum? — (mit tragischer Ironie) — ha! ha! ha! ha! Diese Libation bring' ich Dir, Du Zeitvertreib der Träumer, Dir Sehnsucht! (Er trinkt das Gift, Pause).

Choiseul: Um Gottes Willen, was machen Sie da?! (Hebt das Fläschchen auf, mehrere Anwesende treten bestürzt heran.)

Narziß: Nun ist mir wohl! — Ich fühle, daß ich die Grenze des Diesseits überschritten —

Choiseul: (erstarrt) Sie haben Gift genommen?! —

Narziß: Ja, den Trank der Vergessenheit, ha, ha!

Choiseul: Aerzte, ruft Aerzte!

Mehrere Stimmen: Er ist vergiftet! Aerzte! (Bewegung unter den Anwesenden, mehrere Kavaliere und Diener eilen ab).

Quinault: (Die sich erholt, dringt durch die sie umgebende Gruppe, die sie zurückhalten will, stürzt auf den erbleichenden Narziß zu). Unseliger! warum — warum so hart mich strafen, daß ich das Edelste mit Dir gewollt!

Narziß: Ja, warum! — Weil ich ein Egoist bin! (Er wird matter, Quinault preßt ihn an sich.) Doris, kennst Du die Sage von jenem griechischen Knaben, der sich in sein eigen Bild verliebte, das Herz der schönen Echo brach und zur Blume wurde, — er hieß Narziß! Er starb an sich selber! — — Verzeihe mir! (Er stirbt.)

Quinault: In übermenschlicher Wehmut Himmel und Welt strömen in einer Liebe zusammen! Alle Menschen sehe ich vereint, versöhnt an einem großen Tage — dann, — wird's keinen — Narziß mehr geben. — Alle Qualen vergehen, — Nur, — der Schmerz der Liebe — bleibt ewig auf Erden!

Lambert: Ihro Majestät, die Königin, betrat soeben die Gemächer des Königs.

Choiseul: Ha, — Folgen Sie mir meine Herren Minister! (Indem er sich wendet).

(Vorhang fällt.)

So schloß ursprünglich das Trauerspiel. Die Wahnsinnsscene, in der wir eigentlich geneigt wären, die Konzeptionsstelle der ganzen Tragödie zu erblicken, fehlt in der Urfassung; das Ergreifendste, dieser furchtbare Kontrast, da Narziß seine Geliebte wiedergefunden, einen Augenblick glücklich ist, sie dann aber in erwachendem Wahnsinn von sich schleudert, ist eine spätere Zutat.

Der ursprüngliche Schluß entbehrt dieser genialen Originalität, erinnert vielmehr in seiner Rührseligkeit an Schlüsse der comédie larmoyante. Die Pompadour ist da nicht eine Löwin, sondern eine sterbende Sentimentale, die noch im Tode ihren ehemaligen Gatten, den zynischen Narziß, mit ihrer Sentimentalität ansteckt. Das Gift vertritt eine ähnliche Stelle wie der deux ex machina in der antiken Tragödie. Weiter leben durfte Narziß nicht, der Dichter übersah, daß er es überhaupt unmöglich noch konnte. Der ursprüngliche Schluß ist „gemacht", der jetzige wächst organisch aus dem Drama heraus.

Der große Fehler in der ersten Fassung liegt darin, daß der von Choiseul geplante psychologische Mord an der Pompadour wirklich zur Ausführung gelangt und die erwünschte Wirkung hat.*) Von tragischer Größe ist da nichts zu spüren, denn die Tat ist ein gemeiner Mord, den kein noch so begeisterter Anhänger des Dichters wegzuleugnen vermag.

Seltsam übrigens, wie auffallend der Ausgang des „Narziß" in der Urfassung an den ersten Schluß von Gutzkows „Uriel Acosta" erinnert, wo Uriel ebenfalls Gift nimmt, das ihm Judith zurückgelassen.**) Aber Gutzkow erkannte sehr wohl, wie unpsychologisch und ungeschickt dieser Ausgang war (Uriels Kugel verfehlt Jochai und trifft dafür Judith) und änderte ihn, gerade wie es ein Jahrzehnt später Brachvogel mit seinem Narziß tat.

* *
*

---

*) Vgl. dazu weiter unten S. 75.

**) Vgl. Heinrich Hubert Houben, Gutzkow Funde. Berlin 1901. S. 316 ff.

Der Stoff zum „Narziß" war in Diderots Dialog „Le neuveu de Rameau", den Brachvogel in Goethes genialer Uebersetzung kennen lernte, außerdem in den „Tableaux de Paris" des Mercier, den ja auch Schiller so eifrig studiert hat, gegeben. Darauf geht unser Dichter selbst im Vorwort zur ersten Narzißausgabe ein.

Die historische Persönlichkeit des Neffen Rameau ist längst außer Frage gestellt; schon Goethe wies auf Mercier hin, bei dem der große Parasit eine nicht unbedeutende Rolle spielt, und Cazotte, mit dem Rameau von der Schule her befreundet war, bezeugt die Tatsache ebenfalls; ist er doch der Verfasser der „nouvelle Raméide", eines Pendants zu Rameaus eigner Raméide, mit deren Ertrag er dem heruntergekommenen Freunde helfen wollte. Cazotte hat diese Dichtung in seine „Oeuvres badines et morales" aufgenommen (Tome VII, London 1788, 87—113) und in einem Briefe an seinen Verleger, der dort mit abgedruckt ist, einige Erläuterungen über seines Freundes Leben und Individualät gegeben, die genau mit dem Bilde übereinstimmen, das wir aus dem Diderot'schen Dialoge gewinnen.

Den historischen Rameau, den Diderot sehr wohl kannte, hat der große Encyclopädist idealisiert, den einzelnen zum Vertreter einer ganzen Menschenklasse gemacht, zum Prototyp des Parasitentums, dem Produkt einer verkommenen Gesellschaft. Talent und Geist ist mit der gemeinsten Niedrigkeit gepaart, keine Schlechtigkeit diesem Charakter unmöglich, keine schmähliche Handlung denkbar, ohne daß er seine Hand im Spiel gehabt hätte. Aber unter all den Vornehmen und Reichen, denen er schmeichelt, die er an ihrer eignen Dummheit narrt, der einzige witzige Kopf!

Die Portraitähnlichkeit des Brachvogelschen Rameau mit dem bei Diderot ist kaum zu verkennen, wenngleich auch sehr bedeutende Abweichungen vorhanden sind, die sich aus der Zeit, im besondern aber aus der Individualität der Dichter und aus dem Zwecke, den sie mit ihren Werken verbanden, erklären. Diderot schrieb nämlich seinen Dialog, den er übrigens zeitlebens geheim hielt, ursprünglich in Abwehrung des Palissot'schen Angriffes, den dieser mit seinen „Petites lettres contre les grands philosophes" und seinen „Philosophes" auf die Encyklopädie, besonders ihn geführt hatte. Brachvogel gestaltete ein inneres Erlebnis, suchte den Geist seiner Zeit in flüchtigem Spiele zu bannen, schrieb mit dem Narziß die Qual und die Pein seiner enttäuschten Jugend von blutender Seele herunter.

Um den seiner verwerflichen Eigenschaften wegen abstoßend wirkenden Rameau uns menschlich näher zu bringen, gab ihm Diderot ein außergewöhnliches musikalisches Talent, oder besser

gesagt, er betonte dasselbe besonders, denn der historische Rameau war von Hause aus Komponist, und Goethe war der Ansicht, daß die hohen musikalischen Fragen, welche im Dialoge erörtert werden, eigentlich als Kernpunkt des Ganzen gedacht seien. Im Gegensatz zur Goetheschen Auffassung dürfte wohl aber die Erziehung des Menschen zur Moralität die Grundidee des Werkes ausmachen*). Zwei pädagogische Anschauungsweisen stehen sich feindlich gegenüber; während Rameau die Erziehung zur Immoralität vertritt und seinen Sohn auf die Bahn des Lasters führen will, führt Diderot seine Tochter den Weg der Tugend hinan und huldigt somit dem System der Moral. Rameau vertritt die Lehren des Helvetius, seine Anschauungen und sein Handeln sind eine Nutzanwendung aus dem Werke „De l'Esprit"; er ist der personifizierte Materialismus, der in der Eigenliebe das Triebrad aller menschlichen Handlungen erblickt, deren Wert allein vom Nutzen bestimmt würden. Schamlos nennt er sich selbst einen Niederträchtigen und zieht in seiner rohen Selbstliebe die äußerste Konsequenz, wenn er den Verlust seiner schönen Frau nur deshalb bedauert, weil er dadurch eine Erwerbsquelle verloren hat, denn sie sollte nach Art der Manon Lescaut aus der Verliebtheit der reichen Roués Nutzen ziehen. Gerade in diesem Punkte welch ein gewaltiger Unterschied bei Brachvogel! Der leichtfertige Franzose, der geniale Lump, ist zum deutschen Gemütsmenschen geworden. Zu dem, was Diderots Rameau ist, hat sich Brachvogels Narziß erst entwickelt, und zwar durch die äußeren Umstände, welche ihn in diese Rolle hineinzwangen. Einst stand sein Leben unter dem Zeichen allmächtigster Liebe; seine Jeannette sollte keine Manon werden, er hatte sie abgöttisch geliebt: und sie wurde ihm treulos! „Ich habe sie gesucht wie ein zerstreutes Kleinod, gesucht wie das weinende Kind seine Mutter, gesucht wie ein Verdammter sein verlorenes Eden . . . ." Das wird der Ruin seines Lebens.

Von der eigentlichen Handlung des Trauerspiels, um es gleich vorwegzunehmen, ist bei Diderot nichts zu finden. Dennoch war der Dialog zum Teil sehr bestimmend für den Charakter des Narziß, doch so, daß die einzelnen Züge von Brachvogel nicht einfach sklavisch übernommen wurden, sondern vielmehr überall seine individualisierende Hand verraten. Seine eigene Seele war gewissermaßen der Hohlspiegel, welcher die Strahlen sammelte, um sie dann ins Heroische verzerrt zurückzuwerfen. Ein Wort wird ihm zum ganzen Erlebnis! Das eine Wort „Pagode", welches im Dialog nicht einmal an hervorragender

---

*) Vgl. Karl Rosenkranz. Diderots Leben und Werke. Bd. 2 Leipzig 1866. 106—115.

Stelle auftaucht, gibt die Idee zu dem wunderbar ergreifenden Monolog im vierten Akte*).

Beobachten wir nun, wie Brachvogel im einzelnen den Dialog benutzt hat, so finden wir, daß er gleich das erste Auftreten des Narziß (I, 10) ziemlich getreu dem Werke Diderots nachgebildet hat. Dort ruft Rameau (129) beim Erwachen aus einer Lethargie, „in einem tiefen Unterbewußtsein dessen, was er getan hat", aus: „Nun, meine Herren, was gibt's, was lacht Ihr? Was erstaunt Ihr? Was gibt's denn? . . . . . Das heißt man eine Musik, einen Musiker" und bei Brachvogel kommt Narziß „wie abwesend vor sich hinstierend", singt dann parlando sein Liedchen („Ich bin ein armer Geselle, bin ein verblendeter Tor"), klatscht in die Hände und ruft dann aus: „Bravo! bravo! Wahrhaftig unvergleichlich! Das ist doch noch Musik, Donnerwetter!" —

Ebenfalls ist die bald darauf folgende Stelle, wo Narziß von dem Neid, dem „hirnverwirrenden, herzzerfressenden Neid" spricht und dabei „convulsivisch" auf einem Sessel zusammensinkt, dem Dialoge entnommen, wo eine ganz ähnliche Situation unmittelbar vor der oben angezogenen Stelle geschildert wird.

Sprechen diese Zitate dafür, daß Brachvogel einzelne scenische Anregungen aus dem Dialoge schöpfte, so werden die folgenden Vergleiche beweisen, daß er zuweilen auch die Worte Diderots fast getreu übernommen hat. So erwidert zum Beispiel Narziß (II, 7) auf die Frage der Quinault „Würden Sie denn keine Gelegenheit ergreifen, Ihrem Vaterlande, Ihren Freunden zu dienen?": „Vaterland? — Freunde? — Pah, hat der denn ein Vaterland, der nichts hat?" usw. Im Dialog (57) fragt Diderot auf Rameaus Behauptung, daß im Leben alles eitel sei, „Wie? sein Vaterland verteidigen?" und erhält die Antwort: „Eitelkeit! Es giebt kein Vaterland mehr", und auf des Philosophen weitere Frage „Seinen Freunden zu dienen?" erfolgt die Bemerkung: „Eitelkeit! Hat man denn Freunde?" usw. Oder, um noch ein weiteres Beispiel anzuführen, so sagt Narziß in der eben erwähnten Scene zu Doris Quinault, als sie die Heiligkeit und Größe der Idee verteidigt, mit einer dem Dialog ähnlichen Wendung: „O ja, die Historie hat solche Leute genug, wie Sokrates, der den Schierling trank. — Pah, das half ihnen auch was Rechts, und der Idee, — der Geschichte, — den Menschen?" usw. In der betreffenden Stelle im Dialog (14) antwortet

---

*) Vgl. dazu Goethes Werke. Weimarer Ausgabe. Reihe 1, Bd. 45, S. 68. „Mein Hypochonder, den Kopf in die Nachtmütze gesteckt, die ihm die Augen überschattet, sieht völlig aus wie eine unbewegliche Pagode mit einem Faden am Kinn, der bis auf den Sessel herunter hing". Die nachstehend angegebenen Seitenzahlen aus dem Dialog beziehen sich sämtlich auf Bd. 45 der Weimarer Ausgabe.

Rameau auf Diderots Frage „Sokrates oder das Gericht, das ihm den Schierling reichte, wer von beiden ist nun der Entehrte?": „Das half ihm auch was Rechts! Ist er deswegen weniger verdammt worden? Ist sein Todesurteil weniger vollzogen worden?" usw.

Brachvogels fein modellierende Hand, sein reineres Umwerten der oft sehr schlüpfrigen Vorlage mag folgende Vergleichung deutlich machen. Im Dialog (76) spricht Rameau von einem Buch, das er schreiben könnte, denn, so sagt er zu Diderot: „Ich habe mehr als hundert Kunstgriffe, ein junges Mädchen an der Seite ihrer Mutter zu verführen, ohne daß es diese merkt, ja sogar mit dazu beiträgt. Kaum trat ich in die Laufbahn, als ich alle die gemeinen Manieren, Liebesbriefe zuzustecken, verachtete. Ich habe zehn Mittel mir sie entreißen zu lassen, und unter diesen Mitteln gibt's manche neue, darf ich mir schmeicheln. Besonders besitze ich das Talent, junge schüchterne Männer aufzumuntern. Ich habe manchen angebracht, der weder Geist noch Gestalt hatte. Wäre das alles geschrieben, ich glaube, man würde mir wohl Genie zugestehn." Solche niedrigen Gedanken würden also das geplante Buch Rameaus füllen, das er trotz Diderots Mahnung nicht zu Papier bringen will. („Ihr glaubt nicht, wie wenig mir Unterricht und Vorschriften gelten. Wer einer Anweisung bedarf, kommt nicht weit. Die Genies lesen wenig, treiben viel und bilden sich aus sich selbst.") Auch Brachvogels Narziß spricht — zweifellos angeregt durch die eben zitierte Stelle — von einem ungeschriebenen Buche, mit dem er sich trägt, aber dieses Werk würde sicherlich einen anderen Gehalt gehabt haben, wenn er auch als Grund, warum er es nicht ausführt, leichtfertig und zynisch zu St. Lambert bemerkt: „Pah, man bezahlt meine Nichtswürdigkeiten, Freund, und ich sollte mir die Mühe nehmen, zu sehen, wie sichs bei etwas Reellem verhungern läßt?" Aber aus der Erklärung, die Narziß zu seinem Bonmot von den „Schriftstellern, die keine sind," gibt, merkt man doch unschwer, daß es sich um ein tiefernstes, von der Seele losgerungenes Werk handelt, das im Hirne dieses grübelnden Narren herumspuckt. „Schriftsteller, die keine sind, sind Menschen, die nichts schreiben wollen, — Träumer, Verrückte, verkommene Menschen mit erquetschten Herzen, die als Schaum auf dem stagnierenden Sumpfe der Pariser Gesellschaft schwimmen, wie ich; Leute, die von wer weiß was leben, nur nicht von Schriftstellerei. — Da kommt auf einmal ein sonderbares Ding über sie, das Niemand so eigentlich kennt. Es hängt in der Luft, es ist da, aber man kann's nicht fassen; es kommt über einen mächtig und wie ein neuer Glaube, der die Tore der Zukunft aufreißt, durch die unsere Sehnsucht in die Perspektive aller Ewigkeiten schreitet! — es regiert einen dann ganz und gar,

setzt sich eisern in Herz und Hirn, und will man's los werden, so wird ein Buch daraus."

Aus einer anderen Stelle geht noch mit größerer Deutlichkeit hervor, wie Brachvogel, trotz aller Zynismen und Grobheiten seines Helden, das direkt Anstößige zart zu vermeiden wußte. Im Dialog (47) erzählt Rameau ganz ungeniert, mit welchen Zweideutigkeiten (bei weitem die zahmsten übrigens von den oft recht kühnen Wendungen) er seine jungen Schülerinnen beim Klavierunterricht ergötzt. „Mademoiselle Le Mierre sollte eine Vestalin in der neuen Oper machen, sie ist aber zum zweiten Mal guter Hoffnung; man weiß nicht, wer sie duplieren wird. Mademoiselle Arnold hat ihren kleinen Grafen fahren lassen. Man sagt, sie unterhandelt mit Bertin. Unterdessen hat sich der kleine Graf mit dem Porzellan des Herrn von Montamy entschädigt . . . . . Man spricht von einer sehr abgeschmackten Heirat der Mademoiselle . . ., wie heißt sie doch? einer kleinen Kreatur, die er unterhielt, der er zwei, drei Kinder gemacht hat, die schon so mancher unterhalten hatte." Brachvogel aber, dem jede Schlüpfrigkeit im höchsten Grade zuwider war, in dessen sämtlichen Schriften sich trotz der glühenden Phantasie, die ihn beseelte, nicht eine einzige zweideutige Wendung findet, begnügt sich auch hier mit einer Andeutung. Als Narziß (I, 10) beginnt: „Was ich sagen wollte, die kleine Gossin, die den Marquis Mirepois hat, ist in —" fällt sofort der Ritter Lambert lachend ein: „Nein, nein, erst die Antwort!" und macht dem delikaten Gespräch dadurch ein Ende.

Diese Bemerkungen über das Verhältnis Brachvogels zu Diderot mögen einstweilen genügen; ich werde bei anderer Gelegenheit noch einmal darauf zurückkommen. Von der eigentlichen Handlung ist also, wie gesagt, bei Diderot nichts zu finden. Keine Pompadour, kein Choiseul, keine Königin sind dort erwähnt, nur Rameaus Charakter mit all seinen seltsamen Seiten.

Und wie steht es bei Mercier, den Brachvogel nach seiner eigenen Angabe ebenfalls benutzt hat? Von der Handlung auch dort nichts; nur die wunderliche Weltanschauung, die alles Geschehen auf das Kauen fundiert, welche auch in Brachvogels Tragödie übergegangen, ist eine neue Zutat*). Und doch ist der Einfluß von Merciers „Tableaux" nicht gering anzuschlagen, denn sie geben in vortrefflich gelungenen Portraits gleichsam eine Generalperspektive von all dem lustigen Wandel und Leben des entarteten Paris, das sich unter dem Zwange der Notwendigkeit dem gähnenden Schlunde der Revolution entgegenwälzt. Und

---

*) Auch eine Stelle im Dialog (34) berührt sich mit dieser Auffassung. Dort sagt Rameau: „Der Hauptpunkt im Leben ist doch nur frei, leicht, angenehm, häufig alle Abende auf den Nachtstuhl zu gehen! O stercus pretiosum! Das ist das große Resultat des Lebens in allen Ständen."

jenes selbe dumpfe Grollen und Dröhnen auch im „Narziß"; schon erbebt die Erde von unterirdischem Donner, Gewitterschwüle lastet über dem Ganzen, und der Untergang der Pompadour, vom lauten Jubel der verblendeten Menge begrüßt, ist nur ein Vorbote der alles verschlingenden Flut, die das sterbende Weib dem verratenen Vaterlande heraufbeschworen. Wie ein Tanz über Gräbern braust der bunte Maskenzug dahin und schlägt mit dem Fuße die Erde, die ihn bald selber bedeckt. Und dazwischen die zynische Gestalt des Narziß, sein herzzerreißendes Stammeln um den Verlust seines Eden und der gellende Wahnsinnsschrei des Verzweifelnden.

Ein Dichter hat diese Gestalt geboren, einer göttlichen Eingebung gleich ist sie seinem Haupte entstiegen, und fühlbar weht einem der Hauch innerster Poesie entgegen, Worte eines Dichters, der sie mit seinem Herzblute genährt.

Mit seinem Herzblute genährt! Ist Brachvogel vielleicht selbst jener Narziß, hat er die ganze Handlung, das ergreifende Schicksal vielleicht selbst durchlebt? Sind die anderen Gestalten vielleicht auch aus dem Leben gegriffen, haben sie wirklich existiert? Narziß und Doris Quinault haben gelebt, und standen dem Dichter sehr nahe. Es gibt ein wertvolles Dokument, welches Aufzeichnungen von einer Persönlichkeit enthält, die an jenen Ereignissen, auf die ich hier anspiele, unmittelbar beteiligt gewesen. Die Tragik eines Menschenlebens, der wehevolle Gram eines Verzweifelnden liegt in jenen Zeilen begraben, deren Veröffentlichung noch für geraume Zeit ein Versprechen unmöglich macht. Nur das sei gesagt, Brachvogel, der selbst in seinem Wesen soviel von seinem Helden hatte, ist nicht jener Narziß, wie so oft vermutet wurde, aber seelisch erlebt hat er die Tragödie!*) Soviel von der inneren Gestaltung.

Während seiner Tätigkeit am Kroll'schen Theater lernte Brachvogel einen jungen Schauspieler namens Desloges**) kennen, einen genial veranlagten Menschen, der bald nachher im tiefsten Elend starb. Das zigeunerhafte, unbeständige Wesen dieses zerfahrenen Künstlers gab gewissermaßen die theatralische Maske.

Bei der Lektüre des Diderotschen Dialoges stand die Gestalt des Narziß, deren Keime in des Dichters Seele schon schlummerten, in ihren großen Zügen also bereits vor seinem geistigen Auge. Lange Zeit hatte er zwischen zwei Helden geschwankt, in denen er die Selbstsucht als Repräsentanten einer tragischen Zeit dar-

*) Es ist des Dichters eigenstes Bekenntnis, wenn Narziß (16) ausruft: „Es ist in jedes Menschen Leben ein Etwas, das er nicht gern lüftet, an dem er nie rüttelt; und seine Existenz ist ein Bemühen, über dies verwünschte Etwas hinweg zu kommen. Könnt Ihr mein vergangenes Leben auslöschen?"

**) Brachvogel erwähnt ihn in der schon zitierten Vorrede zur 5. Auflage des „Narziß".

stellen wollte; Friedemann Bach und Rameau stritten heftig um den Vorrang, bis sich der Dichter, einer glücklichen Eingebung folgend, für den letzteren entschied und den Friedemann der epischen Behandlung vorbehielt. Dramatischer war ja auch entschieden der Narziß: diese Fülle von Gegensätzen, das packende Milieu, der gewaltige Zeitenhintergrund verfehlten nicht ihre Wirkung auf das für Kontrastreize so empfängliche Gemüt Brachvogels. Die Grundidee zur Tragödie war da, nur die Handlung fehlte noch.

Die glühende Phantasie, der mächtige Drang zur Gegensätzlichkeit kamen dem Dichter zu Hülfe und schufen eine Handlung, welche, in ihren einzelnen Zügen zwar ungeschichtlich, dennoch das geheimste Weben jener Epoche glänzend zum Ausdruck bringt. Narziß machte er zum ersten Gatten der Pompadour, eine Erfindung, welche alles andere ergab. Das stolzeste Weib in Europa, zu deren Füßen Könige gekniet, die lächelnde Eris Frankreichs, die das Geschick einer Welt geleitet, und der zerlumpte, verkommene Rameau ein Par! Blendendster Glanz und tiefste Gesunkenheit dieser irdischen Welt miteinander verquickt; der klaffende Schlund, der den Bettler vom Throne trennt, überbrückt; beide ursprünglich verbunden, durch die Krone, durch Ehrsucht getrennt, vereint sie der Tod im alles verwischenden Nichts.

Rudolf Schlösser versucht in der schon erwähnten Einleitung zum „Narziß" eine Erklärung zu geben, warum Brachvogel gerade auf die Verbindung des Narziß mit der Pompadour gekommen sei; er habe nämlich bei den Worten Rameaus im Dialog: „Früh oder später hätte sie einen Generalpächter gewonnen" sofort an das Schicksal jener Jeanne-Antoniette Poisson, der nachmaligen Marquise de Pompadour, gedacht, die vor ihrer Verbindung mit dem Könige in der Tat die Gemahlin eines Finanzpächters Lenormand d'Etiolles gewesen sei. Dieser Ansicht möchte ich mich aber nicht anschließen: ich glaube vielmehr, daß Brachvogel gerade aus seiner ungeheuren Neigung zum Kontraste heraus, sofort, als er den Charakter des Narziß aufgriff, an die Maitresse des Königs dachte, weil der gleißende Schimmer, der sie umgab, den wirksamsten Gegensatz zu der Sphäre des verkommenen Parasiten bildete. Wir dürfen wohl somit den immerhin komplizierten Gedanken Schlössers ausschalten, ihm höchstens hypothetische Bedeutung beimessen.

Für ebenso unwahrscheinlich halte ich Schlössers, allerdings sehr geistvolle, zweite Kombination, welche den Gedanken einer Verbindung Rameaus mit der Pompadour aus der französischen Bezeichnung für Palmsonntag: „dimanche des Rameaux" und der Tatsache, daß die Pompadour gerade an diesem Tage gestorben ist, herleiten will. Es ist jedoch kaum anzunehmen, daß

Brachvogel, der dem Französischen, wenigstens in damaliger Zeit, ziemlich fremd gegenüberstand, diese Bezeichnung kannte. Aber wie schon betont, bedürfen wir aller dieser Vermutungen nicht; des Dichters inneres Erlebnis und jene erwähnte Neigung zum Kontrast, welche uns die weiter unten folgende Sprachbetrachtung noch deutlicher machen wird, wiesen ihn auf die Pompadour, mußten ihn auf sie hinweisen.

Werfen wir nun einen Blick auf jene für Brachvogel immerhin bedeutsame Stelle im Dialog, welche von Rameaus Gattin handelt. Ganz am Ende seines Gespräches mit dem Encyklopädisten (155) kommt er auf seine Frau zu sprechen, mit der er seine Erwerbsquelle eingebüßt, eine Stelle, welche des öfteren im „Narziß" anklingt*).

„Hättet Ihr sie doch nur gehört! Wenn ich in einem Konzert spielte, nahm ich sie mit. Unterwegs sagte ich: „Frisch Madame! Macht, daß man Euch bewundere. Entwickelt Euer Talent, Eure Reize, entführt, überwindet!" — Wir kamen an, sie sang, sie entführte, sie überwand. Ach! ich habe die arme Kleine verloren. Außer ihrem Talent hatte sie ein Mäulchen, kaum ging der kleine Finger hinein, Zähne, eine Reihe Perlen, Augen, eine Haut, Wangen, Brust, Rehfüßchen und Schenkel und alles zum modellieren. Früh oder später hätte sie einen Generalpächter gewonnen, das war ein Gang, Hüften, ach Gott, was für Hüften!"

Und nun machte er den Gang seiner Frau nach, kleine Schritte, den Kopf in der Luft, er spielte mit dem Fächer, er schwänzelte, es war die Carrikatur unserer kleinen Coquetten, so neckisch und lächerlich als möglich. Dann fuhr er in seinem Gespräche fort:)

Überall führte ich sie hin, in die Tuilerien, ins Palais Royal, auf die Boulevards. Es war unmöglich, daß sie mir bleiben konnte. Morgens, wenn sie über die Straße ging, mit freien Haaren und niedlichem Jäckchen, Ihr wäret stehen geblieben, sie zu besehen, Ihr hättet sie mit vier Fingern umspannt, ohne sie zu zwängen. Kam jemand hinter ihr drein und sah sie mit ihren kleinen Füßchen hintrippeln und betrachtete die breiten Hüftchen, deren Form das leichte Röckchen zeichnete, gewiß, er verdoppelte den Schritt. Sie ließ ihn ankommen, und dann wendete sie schnell ihre großen schwarzen Augen auf ihn los und jeder blieb betroffen stehen. Denn die Vorderseite der Medaille war wohl die Rückseite wert. Aber ach! ich habe sie verloren und all unsere Hoffnungen auf Glück sind mit ihr verschwunden. Ich hatte

*) Vgl. Narziß II, 7 und IV, 4. Schon vorher spricht Rameau im Dialog (41) einmal von seiner Frau: „Ich hatte eine Frau, Gott sei ihrer Seele gnädig! aber wenn sie manchmal stöckisch wurde, setzte ich mich auf meine Klauen, entfaltete meinen Donner und sagte wie Gott: es werde Licht, und es ward Licht. Auch haben wir in vier Jahren nicht zehnmal im Eifer gegen einander unsere Stimmen erhoben."

sie nur darum geheiratet. Ich hatte ihr meine Pläne mitgeteilt, und sie hatte zuviel Einsicht, um nicht ihre Sicherheit zu begreifen, und zuviel Verstand, um sie nicht zu billigen."

Aus diesem Demimonde-Roman diese Tragödie, aus diesem Sumpf der Verkommenheit das ergreifende Schicksal des Narziß!

Diderots Rameau ist Musiker, Brachvogels Narziß Philosoph, dem alle Systeme durcheinanderwirbeln, und die doch wieder in dem Satze, daß alles Glück in einer guten Verdauung bestände, eine gewisse Einheit erhalten. Hegelsche Gedanken sprüht dieser Kopf aus, Materialismus und Spiritualismus und im Gegensatze zu diesem die destruktiven Tendenzen der sensualistischen Weltanschauung, das interêt personel, welches sich als Triebrad des ganzen Weltgebäudes herausstellt, leuchten in den satirischen Reden unseres seltsamen Helden auf und sind nicht zum geringsten Teile die Ursache für die große Beliebtheit dieser Figur beim deutschen Publikum, welches philosophischen Reflexionen noch niemals seinen Beifall versagt hat.

Aber noch eine andere Tatsache verschafft in weit höherem Maße diesem Trauerspiele die Gunst der Öffentlichkeit; nämlich die Kritik der Gesellschaft, die mit so geistreicher Schärfe vor unseren Augen ausgeübt wird. Der heruntergekommene Bettler verlacht die Torheit dieser Welt, schleudert den führenden Geistern seine Verachtung ins Gesicht und verspottet in ätzenden Sottisen die crême der Gesellschaft. In diesen Augenblicken ist Brachvogel selbst Narziß, da gedenkt er der Aufgabe, die er sich im Nachwort zu den „Fröschen der Latona" gestellt, wo er sagte, daß er „die nackte Wahrheit, den Unrat der Gesellschaft, die Unvernunft des Glaubens und die verwilderte Zivilisation unserer Tage der Welt ins Gesicht zu werfen gedenke". Und Brachvogel wiederum ist es, der sich höhnisch vor Holbach und Grimm verbeugend spricht: „Ich würde Euch gerne eine Vorlesung über die Weltseele oder die Atome halten, Serenissimi, daß Euch der Kopf summen sollte, aber ich habe kein Geld zu einer Allonge!" Das sagt der Autodidakt Brachvogel zu all den Zeitungsschwätzern, die neidisch seinen jungen Ruhm benagen wollen, indem sie ihm Unbildung vorwerfen.

Man hat eine gewisse Ähnlichkeit des „Narziß" mit „Hamlet" herausfinden wollen und sich namentlich auf die Anwendung des Schauspiels im Schauspiel dabei gestützt. Gewiß soll in beiden Dramen durch dieses eingeschobene Spiel eine psychologische Wirkung hervorgebracht werden, aber die Art, in der dies geschieht, ist doch grundverschieden, denn in Shakespeares feiner subtiler Handlung will der Held das Mienenspiel der Mutter und des Königs prüfen, um sich Gewißheit über die Mordtat an seinem Vater zu verschaffen, im Narziß aber wird durch

das Schauspiel ein psychologischer Mord geplant, der in der Urfassung auch wirklich zur Ausführung gelangt. Karl Rosenkranz, jener bekannte Hegelianer, findet dieses verfeinerte Henkertum empörend. „Für eine solche widrige Handlung als jener feige Mord kann man sich nicht aufrichtig interessieren und wird über ihre Unsittlichkeit nur durch die Phrasen getäuscht, in denen von ihr gesprochen wird. Dies ist, was die allgemeine Handlung angeht, der Grundfehler des Stücks."*)

Auf die erste Fassung hätte diese Bemerkung zugetroffen; sie jedoch kannte Rosenkranz nicht, denn zwei Seiten vorher gibt er den Inhalt des fünften Aktes an, und zwar gemäß der bekannten Buchausgabe. Das ist doch eine völlige Verdrehung der Tatsachen! Die Pompadour stirbt ja gar nicht an dem Schreck. Und wenn er an einer anderen Stelle sagt: „Hätte die Pompadour die Nemesis als die im Dunkeln wandelnde Göttin der strafenden Gerechtigkeit in der Person ihres Gatten sich selbst zur Richterin heraufbeschworen, so war dies tragisch", dann gibt er einen gewiß vortrefflichen Rat, aber insofern einen unnötigen, als ihn Brachvogel schon längst ausgeführt hatte.

Doch um wieder auf das Schauspiel im Schauspiel zu kommen, so liegt rein äußerlich betrachtet der Hinweis auf Gutzkow viel näher, welcher dieses technische Mittel in geradezu ermüdender Weise immer wieder benutzt hat; ich erinnere nur an „Richard Savage", das „Urbild des Tartuffe", „Lenz und Söhne" und „Ella Rose".

Auch Hebbel wird ähnlich wie Rosenkranz der Katastrophe im „Narziß" nicht gerecht, welche er weit unter diejenige in Grabbes „Herzog Gothland" setzt: „Grabbe leistete in seinem Mohren Berdoa, dem Gift abgekitzelt wird, schon recht erkleckliches, aber diese seine Exposition des Herzogs Gothland steht gegen die Katastrophe des Narziß, der am Anblick seines Weibes stirbt, soweit zurück, wie der plumpe sich selbst verratende Arsenik gegen den feinen rasch entschlüpfenden und nicht einmal mehr vor dem Chemiker zitternden Strychnin".**)

Stirbt denn Narziß beim plötzlichen Wiedersehen seines Weibes, fällt er wirklich um wie ein Nervenschwächling, den solche Gemütserschütterung zu Boden wirft? Nach Hebbels Worten müßte man so annehmen, wie anders jedoch verhält es sich in Wirklichkeit! Psychologisch wie fein gesponnen, tragisch wie zermalmend gerade die Katastrophe! Narziß weiß nicht, wer die Pompadour ist, glaubt, sie niemals gesehen zu haben, haßt sie aber mit der ganzen Glut seiner Leidenschaft. Zu ihrer

*) Vgl. Deutsches Museum. Zeitschrift für Literatur, Kunst und öffentliches Leben. Jahrg. 1857, Nr. 1, S. 7.

**) Vgl. Hebbel. Sämtl. Werke. Hrsg. von Rich. Maria Werner. Bd. XII, Berlin 1903 S. 206. Außerdem X, 269.

Vernichtung leiht er freudig seinen Arm, stellt sich völlig in den Dienst der geschmähten Königin, ihn dürstet nach der „göttlich schönen Tat". Bei der Probe vor Choiseul gerät er in Ekstase, wirft seine Rolle fort: „Ja, das bist Du, Elende, die mit dem Purpur das Entsetzen umsonst bedeckt, das sie bei meinem Anschauen empfindet. Zerfalle, vergehe, Du Staub zum Staube!" Welche tragische Ironie! Der Unselige weiß nicht, auf wen er diesen Fluch schleudert, ahnt nicht, daß seine Jeannette die „Eris" Frankreichs ist. Und dann kommt der entscheidende Augenblick, das Spiel vor der Pompadour. Schon beim ersten Wort erkennt sie ihren Geliebten an der Stimme. Er aber sieht sie noch nicht, die Quinault sucht sie ihm zu verbergen, will das Entsetzliche hinausschieben. Umsonst. Die Pompadour stürzt auf Narziß zu: „Narziß! mein Gatte!" und fällt ohnmächtig in ihren Sessel zurück. Narziß sinkt ihr zu Füßen, umfängt sie und bedeckt ihre Hände mit heißen Küssen: „O mein teures, mein einziges Weib, ich habe Dich wieder, — Dich wieder!!" Und nun halten sie sich umschlungen, schwelgen in dem lang gesuchten Glück. Noch weiß Narziß ja nicht, daß sie die Pompadour ist, weiß nur, daß er die Ersehnte wieder hat, welche er gesucht wie ein verlorenes Eden.

Dann aber hört er das Entsetzliche, vernimmt es aus ihrem eigenen Munde. Anfangs versteht er den Sinn ihrer Worte nicht; ist noch ganz in sich versunken, hat nur einen Gedanken, die Einzige zu retten. Der Hof ist entsetzt, das ganze Spiel scheint verloren. Mit gewaltiger Energie rafft sich die Pompadour auf, will nicht erbärmlich dastehen vor seinen Augen, auch in ihrer Schande groß sein. „O, die Pompadour ist eine Riesin, — sie stirbt nicht an der Schande, — denn es wäre Entehrung der menschlichen Natur, sich vor Euch in diesem Zeitalter zu schämen!"

Bei diesen Worten zerreißt der nebelhafte Schleier, der ihm die gräßliche Wahrheit noch schonend verhüllte, Narziß erkennt das Furchtbare. Das ist nicht mehr seine Jeannette, die da spricht. „Ich muß leben, ich muß leben um dieses Armen willen. Ich habe ihm eine ewige Schuld zu zahlen und ich werd's, und müßte ich das Paradies entvölkern und den Himmel zur Erde reißen, daß sie mit mir zu seinen Füßen lägen!" Sie will ganz wieder Jeannette sein, ihm gehören, und ist doch — die Pompadour. Welch eine furchtbare Tragik! Sie will ihn umarmen; er packt sie wild an. Zu fürchterlichster Klarheit ist er erwacht; das ist sie, die Entsetzliche. „Und wenn Ihr Beide mir zu Füßen läget, Du und das Paradies, ich würde Euch zertreten." So schreit, nein, brüllt er sein Weib an und schleudert sie mit einer Gebärde des Ekels in den Sessel. Und dann folgt das große Strafgericht, die Nemesis, die sich die Pompadour selbst heraufbeschworen. Aus seinem Munde stürmt all ihre Schande, den

Lippen, die sie jetzt küssen möchte, in heißer Liebe küssen, entstürzt das zermalmende Urteil. Mit eherner Stimme schreit er sie an: „Du hast mich verlassen, treuloses Weib. Du hast geschwelgt im Glück, indeß ich gebettelt, Du hast dich selbst, die Gott geschaffen, zu seinem Abbild, zerfetzt und geschändet, um das hohle Phantom von Ruhm und Macht, das sei Dir verziehen, denn Du bist bestraft mit ehrlosem Alter. Aber daß Du, Du diese Pompadour gewesen bist, sein konntest, das sei Dir nicht verziehen! Begreifst Du nicht, Hyäne, daß in mir das zerlumpte, verzweifelnde, wahnsinnige Vaterland Dich angrinst, das Du an Leib und Seele dem Götzen Deines Ichs geschlachtet. — Ich trete vor Dich als die Menschheit, Deine Zeit! Sieh her, das hast Du gemacht! — Was willst Du uns geben für unsere Lumpen, unsere Tränen, für die gebrochene Unschuld, die verfaulten Seelen? Was? Gibst Du's uns wieder?! — Der Tag des Gerichts bricht herein, die Posaunen schreien, die Sonnen erbleichen und die Sterne verwehen, und der Tod reitet über die Erde und mäht und mäht, denn ihm sind zu eigen gegeben die armen Menschen um Deiner, Deiner Sünde willen, und wenn Du dahin fährst und trittst unter die Schaar der Verdammten, da jauchzen die Teufel, hahahaha, denn ihre Erlösung ist kommen, und sie werden rein und zu Engeln vor Deiner Schuld. Sie entsetzen sich, sie entfliehen vor Dir, und Du wirst zurückbleiben in den Gefilden des Entsetzens und allein sein!! —"

Das ist zuviel für die Pompadour, dieser Flut von Verwünschungen erliegt ihre zermarterte Seele. Noch einmal mit der letzten Kraft eines fast übernatürlichen Willens bäumt sie sich empor, mit verhaltener Stimme keucht sie in furchtbarer Resignation ihr „Nun denn, nach mir die Sündflut!" und bricht darauf sterbend zusammen. Narziß aber, ohne das Geschehene zu beachten, hält in gesteigertem Wahnsinn das große Strafgericht weiter: „Hahahaha! Ja, die Sündflut! — Es regnet Feuer vom Himmel und Galle und Tränen! Aus den Sümpfen des Elends und Verbrechens steigt das entmenschte Geschlecht und heult durch die Straßen nach Blut! Blut! Blut! Hussa! Hurra! Und unter Gelächter rollen die hauptlosen Leichen in den Kot, von Mutter und Kind, Freund und Feind. Auf dem leeren Throne Gottes sitzt die grinsende Vernunft dieser Welt, die Vernunft, die wahnsinnig worden und rechnet und zählt, denn sie braucht noch fünftausend Leichen, daß sie leben kann und da steigt die Sündflut indeß, dringt bis zur Hölle, und da, hahahaha! treffen wir Beide uns wieder! (Stößt einen Schrei aus, bricht zusammen und stirbt.)"

*

Die theatralische Wirksamkeit dieses Schlusses ist nicht zu bestreiten, ist auch von niemandem bisher geleugnet worden, aber wenn ich eingangs behauptete, die Katastrophe in der zweiten,

also in der soeben zitierten Fassung ginge organisch aus der Dichtung hervor, so möchte ich eine Einschränkung machen und sagen, daß der so bühnenwirksame Schluß organisch aus der an sich kranken Dichtung hervorgeht, daß die krankhafte Erregbarkeit, welche zweifellos durch die ganze Dichtung pulst, nur in der geänderten Form ihre einzig mögliche konsequente Fortbildung gefunden hat. Die Gestalt des Helden ist durch und durch krank — das dürfen wir nicht übersehen — und zwar ist seine Krankheit eine Folge seiner inneren Zerrissenheit und Unwahrheit*), jener psychologischen Unmöglichkeit, die schon in den ersten Dramen Brachvogels zu erkennen war und die im „Narziß" ihren Höhepunkt erreichte. Scharf hebt diese Tatsache Theodor Fontane gelegentlich einer Kritik des Brachvogelschen Dramas hervor, welches trotz seiner Mängel aber dem märkischen Dichter doch Anerkennung abnötigt**).

„Brachvogels Narziß und Gutzkows Uriel Acosta sind wohl die gefeiertsten, jedenfalls die volkstümlichsten unter den Dramen, die die deutsche Dichtung seit Anfang der vierziger Jahre hervorgebracht hat. Sie halten sich, weil sie das Publikum immer wieder hineinreißen. Gegen beide heg' ich dieselben starken Bedenken: In Uriel Acosta feiert die Phrase, in Narziß die Unnatur wahre Triumphe; nichtsdestoweniger söhn ich mich, ohne meine Bedenken aufzugeben, mit beiden Stücken aus, je häufiger ich sie sehe. Ich finde mehr und mehr den Grund, warum sie wirken, wirken müssen, und tout comprendre, c'est tout pardonner. Objektiv haben sie gar keine Berechtigung. Was im Acosta nach der Charakterseite hin gesündigt wird, das sündigt Narziß in einer Fülle der unmöglichsten Vorstellungen und Situationen; aber das Recht und die Kraft beider Stücke liegt in ihrem Subjektivismus. Ein wahrer Ausdruck dessen, was sie geben wollen, sind sie doch ein wahrer Ausdruck ihrer Dichter. Acosta ist ganz Gutzkow, und Narziß ist ganz Brachvogel. Was dabei zur Erscheinung kommt, widerstreitet mir, aber wie sichs gibt, das imponiert mir an mehr als einer Stelle. Beide Stücke haben den Ton der Leidenschaft, in beiden pulst das Herz, und das ist es, was ihnen eine das große Publikum hinreißende Gewalt leiht. Wer an sich und seine Sache glaubt, an den glauben auch andere . . . . Auch das verirrte Gefühl, wenn es nur stark ist, ist dramatisch bedeutsam, weil es dramatisch wirksam ist."

---

*) Die innere Unwahrheit wird gut illustriert durch eine Erwägung, welche Schmidt-Weißenfels, a. a. O., S. 286 über Narziß anstellt. „Anfangs schneidet er über sich und die anderen eine Diogenes-Grimasse, zuletzt aber ein Hamlet-Gesicht; er tritt höhnend, verspottend und mit bitteren Sarkasmen gegen das auf, was im Grunde seine eigene Schwäche ist, nämlich das Gefühl; er tritt wehmütig, sehnsuchtskrank und wahnsinnig fluchend ab. — Ein solches Ideal ist nur für unsere Zeit; eine andere Zeit und gesündere Naturen werden Narziß nicht mehr begreifen."

**) Vgl. Vossische Zeitung vom 8. März 1879, jetzt in „Causerien über Theater", Berlin 1905, S. 169 ff.

Die eminent dramatische Wirkung dankt Brachvogels Trauerspiel in erster Linie der raffinierten Technik, welche die Scenenführung beherrscht und die sogar dem scharfen Munde Otto Ludwigs ein uneingeschränktes Lob entringt, wenn er den „Narziß" einen glänzenden Beweis für die Wirkung der Geschlossenheit nennt*).

Allein Otto Ludwigs geistvolle Ausführungen, die trotz der lobenden Worte hinsichtlich der Technik im „Narziß", doch allenthalben tadelnde Schärfe verraten, erklären die Bühnenwirkung des Dramas noch nicht zur Genüge. Ein mindestens ebenso bedeutsames Moment ist die souveraine Beherrschung der Sprache.

Alle Worte und Reden, die in dem Drama nur immer fallen, sind auf Wirkung berechnet. Die glänzenden Paradoxa, mit denen Narziß jongliert; die kühnen farbenreichen Tropen, welche sich allerdings nicht selten zu dramatischen Phrasen verflüchtigen, hinter deren Nichtigkeit tiefgründigste Ideen zu lauern scheinen; die häufigen Ausrufe, welche ein ganzes Orchester seelischer Erregungen ertönen lassen; dazu eine in Fremdwörtern schwelgende Sprache, die in philosophischen Schlagworten und mythologischen Vorstellungen jach aufleuchtet; und dies alles mit wahrer Meisterschaft zu einem blendenden Sprachkonglomerat zusammengeschmiedet, verleiht dem Narziß jenen bestechenden Glanz, dem sich seinerzeit kaum einer zu entziehen vermochte, und der auch heute noch seine Kraft nicht gänzlich verloren hat, wie die noch immer zahlreichen Aufführungen, welche das Stück in jedem Jahre erlebt, zur Genüge beweisen**).

Suchen wir diese Bemerkungen durch einige Beispiele zu erläutern, so fallen uns als höchst beachtenswert fast auf jeder Seite kühne Bilder und gewagte Kraftausdrücke auf, welche uns mehr als einmal an Grabbes Hyperbolik erinnern. „Es regnet Feuer vom Himmel und Galle und Tränen! Aus den Sümpfen des Elends und Verbrechens steigt das entmenschte Geschlecht und heult durch die Straßen nach Blut!" [1]). Oder jene grandiose Schilderung des Narziß vom jüngsten Gerichte[1]), wo „Posaunen schreien" und „die Sterne verwehen" und die „Teufel jauchzen"

---

*) Vgl. Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Bd. 5, Leipzig 1891. S. 367 ff.

**) Nach dem „Deutschen Bühnenspielplan" wurde im Spieljahr 1900 (von September 1899 bis August 1900), an allen größeren Bühnen Deutschlands zusammengenommen, der „Narziß" 34 mal gegeben. 1901 (32), 1902 (24), 1903 (23), 1904 (34), 1905 (34), 1906 (31), 1907 (22). Seit dem Freiwerden der Werke Brachvogels (1. Januar 1909) ist der Narziß wieder in das Repertoire vieler Theater, auch einigen Berliner Bühnen, aufgenommen worden. Außerdem wurde das Werk in letzter Zeit durch eine Oper in Erinnerung gebracht, die vor allem die Vorgeschichte der Handlung stark benutzt. Die Oper, welche von Julius Stern komponiert ist, heißt „Narziß Rameau" und erlebte ihre Uraufführung im Februar 1907 zu Breslau.

1) S. 79.

und zu Engeln werden und die Pompadour allein sein wird in den „Gefilden des Entsetzens". Das „Bacchanal des Ruhmes"[2]) und die „verfaulten Seelen"[2]) sind ebenso kühne Ausdrücke, wie die, in welchen sich Narziß bei der Schilderung seines Wahnsinns bewegt[3]): „Da kommt er herangekrochen, bleich, lachend, hohläugig der Wahnsinn; still ohne Laut drückt er die Pantherzähne in mein wirres Hirn, leckt mit seiner feinen spitzen Zunge an meinem Herzen". Der selbstquälerische unglückliche Narziß, der den Reichen die langweiligen Stunden mit den Affensprüngen seines Geistes abkürzen muß, hat für die liebenswürdige Quinault, ein „so namenloses Wehe, so etwas unendlich Rührendes", sie würde ihr Leben daran setzen, diesen „aus seinen Gleisen getriebenen Stern, diesen Demant in schmutziger Hülle ans Licht zu ziehen"[4]). Welch' schöne Trope ist es, wenn die Königin „vom fernen Gosen des Friedens"[5]) spricht, oder das Kreuz „die Oriflamme der Befreiung unserer Seele von der Kleinheit dieses Daseins"[5]) nennt, und wie kraftvoll klingt es wiederum, wenn die Pompadour „dithyrambisch aufgeregt" das „Paradies entvölkern und den Himmel zur Erde reißen möchte"[6]), und wenn Narziß sie, die sich selbst „zerfetzt und geschändet um das hohle Phantom von Ruhm und Macht"[7]), die das „zerlumpte, verzweifelte, wahnsinnige Vaterland dem Götzen ihres Ichs geschlachtet", in gräßlichen Flüchen von sich schleudert.

Aber diese Redegewalt steigert sich bei Brachvogel nur zu leicht zur dramatischen Phrase, und besonders Narziß ist es wieder, der solche geistsprühenden, im Grunde doch aber nichtigen Raketen verpufft. „Wie abwesend" spricht er von der süßen Vergangenheit, wo sein „Geist jung war und alle Gefühle emporflammten wie ein Dankopfer auf dem Altar der Menschenseele"[8]), und nennt an einer anderen Stelle den Menschen einen „Wurm mit Seraphsschwingen, der zum Drachen wird, um sich von seiner eigenen Brut zu mästen"[9]). In dem Abgrund, in welchen die Pompadour ihr verfluchtes Jahrhundert gestürzt, muß die verwilderte Gesellschaft modern bis „eine blutgetaufte Zukunft die Arche des neuen Geschlechts aus der Sündflut trägt!"[10]), und die bejammernswerte Königin Maria Leszcynska hat für den Fall, „wenn kein Cabinet Europas das Schwert für eine schutzlose Frau in die Schale der erbärmlichen Gerechtigkeit dieses Landes zu werfen wagt"[11]), ihren Entschluß gefaßt. Mehr als bloße Kühnheit der Sprache ist es, wenn der enttäuschte Choiseul behauptet, die Pompadour habe durch ein ganzes Leben ihre Rolle „gigantisch feenhaft"[12]) gespielt, aber bei diesen Worten, die zwei heterogene Begriffe verknüpfen, läßt sich immerhin noch

---

2) S. 49. 3) S. 52. 4) S. 50. 5) S. 55. 6) S. 78. 7) S. 79. 8) S. 52. 9) S. 62. 10) S. 49. 11) S. 54. 12) S. 51.

eine wenn auch verzerrte Vorstellung gewinnen, aber wenn Narziß der Freundin Quinault sein Unglück beichtet und sich — nachdem er von dem reichen Anerbieten gesprochen, daß seine Frau ihm gemacht, wenn er Frankreich verließe — zu der Phrase verirrt: „ich lief ins Gehölz von Boulogne, wo's recht einsam ist, und da hab ich mein bischen Menschenwürde begraben"[13]) so kann man sich bei diesen Sätzen absolut nichts denken, wird aber doch nicht umhin können, eine momentane Wirkung anzuerkennen.

Zur Belebung der Rede bietet Brachvogel eine Fülle von Interjektionen auf, vom französischen „Eh" und der stattlichen Skala der alle Vokale und Diphtonge variierenden ha, hei, hi, ho, bis zu einem „hussa" und „hurrah", einem „pfui" und den sanglichen „tralala" „lalala", die in den unmäßig viel gebrauchten Flüchen: „Beim Satan", „bei der Hölle", „zum Henker", „bei des Satans Klauen" und dem „Donnerwetter" nicht gerade sehr zeitgemäße Unterstützung erhalten.

Diese Ausrufe erinnern zu sehr an deutsche Verhältnisse, in denen der Dichter mit seinem Trauerspiel vielmehr wurzelt, als es bei oberflächlicher Betrachtung der Fall zu sein scheint. Abgeschmackte und ästhetisch nur schwer zu verteidigende Wendungen wie: „Das ist verdammt drollig"[14]), oder „die Frechheit dieses Burschen grenzt an Wahnwitz"[15]), die Bezeichnungen „unverschämter Gesell"[16]) und „unverbesserlicher Wicht"[17]), Epitheta, wie „erzdumm" und „simpel", die allzu modern klingende Anrede „aber Mensch"[18]), die sich im Munde der Quinault noch unangenehmer ausnimmt als die Frage des Narziß: „Ist das so wunderbar, daß ich das Pflaster von Paris trete?"[19]) stützen nur zu sehr die Behauptung, daß das Trauerspiel in ästhetischer Beziehung durchaus nicht unanfechtbar ist und beweisen im übrigen, daß die Dichtung in deutschen Verhältnissen wurzelt.

Diese Tatsache zu verdecken, schüttet Brachvogel eine wahre Pandorabüchse von Fremdwörtern über das Drama aus und durchsetzt die Reden mosaikartig mit französierenden Wendungen. Mademoiselle Quinault weiß nicht, wie der unselige Kampf der Koterien enden soll, blickt sich verzweifelt in ihrem Boudoir um, nennt die Welt, der auch die spinöse Epinay angehört, perfide und versichert im Morgenneglig é ihr charmantes Kammerkätzchen Colette, daß ihre Mignons gut sitzen, während Madame de Pompadour über ein pikantes Ballet nachsinnt, dessen Arrangement der Graf Dubarry mit gewohnter Finesse ersinnen soll. Narziß, der Gamin, studiert die Affichen, brilliiert gern in Paradoxen und wäre nach Ansicht des Chevalier Saint-Lambert nicht nur ein geistreicher Schuft, sondern auch ein ge-

13) S. 36. 14) S. 34. 15) S. 19. 16) S. 18. 17) S. 18. 18) S. 18. 19) S. 20.

borener Rezensent für den „Mercure de France" oder den „Observateure litteraire", denn niemand wisse so gut von der allgemeinen Demoralisation, von den Mésalliancen, Scandalosa und Kuriositäten zu erzählen, niemand kenne besser all die Intriguen, die in den Antichambres gesponnen werden, als dieser von Indelikatesse strotzende geniale Narr, der mit sarkastischem Lächeln die kompromittierendsten Insulte in so erklusiv possierlichen Drôlerien austeilt, daß die lorgnettierenden und kokettierenden Schönen über dieses neue Regime in die nervösesten Convulsionen geraten . . . .

Diese Täuschung, in die uns Brachvogel durch die verwirrende Fülle fremdklingender Worte zu versetzen strebt, wird noch glaubhafter durch die Unzahl französischer Namen und Ortsbezeichnungen, mit denen der „Narziß" ordentlich gespickt ist. Rudolf Schlösser weist richtig darauf hin; doch ließen sich die wenigen Beispiele, die er anführt, in beliebiger Anzahl mehren. Der „Boulevard du Temple", die „Champs Elysées" und das „Bois de Boulogne" werden des öfteren erwähnt, im „Café Prokop" pflegt Narziß fast den ganzen Tag zu verbringen, dann geht er am „Putzladen der Duchapt" vorbei zu den „Buffonis" in die Oper oder ins „Théatre français", wo er Gelegenheit findet, die Quinault als „Semiramis", „Rodogune" oder „Merope" zu bewundern, oder er spürt den neusten Scandalosa nach und erzählt dann vom „Marquis vom Mirepoix" und der „kleinen Gaussin" oder schimpft über „Buret, Bret und Grignon", die für ihn nichts weiter als fette Staatspolypen sind. Es würde zu weit führen, wollte ich alle Belegstellen anführen; Brachvogel ist jedenfalls aufs eifrigste bemüht gewesen, seinem Drama ein französisches Zeitkolorit zu verleihen und hat zu diesem Zwecke auch zahlreiche literarische Anspielungen gegeben. Destouches, Rousseau und Voltaire werden genannt, ebenso der Graf Caylus, dessen große Bedeutung für die Malerei zwar nicht erwähnt wird, dessen ägyptisches Cabinet die Marquise de Pompadour aber mit Interesse besichtigt.

Dem gleichen Zwecke dienen auch die philosophischen Termini, in denen Narziß, dieser „Berliner Hamlet", in phrasenhaftem Pathos reflektiert. Wenn er von der „Qualität der Materie" oder „von absoluter Wahrheit" spricht, mit dem „Intérêt personel" oder dem „Geist der Geschichte" hantiert, vom „Hebel des Weltalls" und der „Prämisse in der Logik" redet, lateinische Wendungen wie persona agens oder causa movens einfließen läßt, so sind dies philosophische Seifenblasen, deren schillerndes Farbenspiel nur das ungeübte Auge des Dilettanten länger zu blenden vermag. Dies soll kein Tadel für den Dichter sein, denn wo hätte er behauptet, daß er Philosophie im „Narziß" gegeben habe; diese Ausdrücke beweisen vielmehr von neuem Brachvogels

dramatische Geschicklichkeit, die auch die Kleinkunst, das Raffinement des Details in höchstem Maße zu nützen verstand.

Fast immer im „Narziß" — wenn man von den dramatischen Phrasen absieht — ist Brachvogel anschaulich, sucht er durch Bilder, welche nicht selten der griechischen Mythologie und Sage entnommen sind und die in uns ganz bestimmte Vorstellungen wachzurufen vermögen, seine Gedanken eindringlicher zu machen. „Sokrates, der den Schierling trank",[20]) ist für Narziß das Vorbild aller jener Leute, denen der Sieg ihrer Idee höher gilt als ihr körperliches Sein, und der beneidete Choiseul sagt in heftigem Schmerz: „Scylla und Charybdis umdräuen dich"[21]), als er zwischen der Freundin und Frankreichs Königin zu wählen hat, die er an anderer Stelle treffend als die „Niobe Frankreichs"[22]) bezeichnet. Brachvogels Anschaulichkeit, die sich an so vielen Stellen im „Narziß" bekundet, gibt dem Trauerspiele einen eigenartigen Reiz. Narziß sagt nicht einfach, er habe die königliche Equipage gesehen, sondern er entsinnt sich ganz genau, daß „sechs Isabellen mit karmoisinsamtnem Geschirr"[23]) eine vornehme Karosse zogen, und als die Pompadour von Choiseul die Erbärmlichkeit des Komponisten Rameau erfährt, der alles Geld dem armen Narziß vorenthalten, da wünscht sie ihm einen gräßlichen Tod, sagt aber nicht bloß, er solle in den Staatsgefängnissen verschmachten, sondern „ohne Licht, ohne Luft, wie der habgierige Geier im Käfig soll er sterben!"[24]) Oder wie anschaulich wirkt ihre Krankheitsschilderung in der großen Audienzscene des dritten Aktes: „O Gott, wieder diese Nervenwallung! Dieses Drängen des Blutes nach dem Hirn, und dann dieser plötzliche Schlag vom Kopf in die Knie! . . . .",[25]) und wie eindringlich weiß die Schauspielerin Quinault ihre erste Begegnung mit Narziß zu schildern, indem sie nicht kurz erwähnt, daß sie im Theater stattfand, sondern die Örtlichkeit und die näheren Umstände scharf hervorhebt: „Seit längerer Zeit bemerkte ich ihn nämlich hinter den Kulissen im Theater, auf einem Stuhl, steif wie ein Mondsüchtiger",[26]) oder wem diese Beispiele noch nicht genügen, der vergleiche das anschauliche und lebenswahre Spiel der Quinault im entscheidenden Augenblicke, als die ganze Versammlung schon unruhig wird, und die Schauspielerin mitten zwischen die Worte ihrer Rolle das beängstigende, verzweifelte: „Barmherziger Gott, ich kann nicht mehr!" hineinstößt.[27])

Nur noch auf eine, allerdings höchst wichtige Tatsache will ich bei der Sprachbetrachtung im „Narziß" hinweisen, daß sich nämlich Brachvogels schon des öfteren erwähnte Neigung zum Kontrast, auf dem die sichere Wirkung seiner Dramen in

---

[20]) S. 34. [21]) S. 29. [22]) S. 60. [23]) S. 20. [24]) S. 49. [25]) S. 44. [26]) S. 11. [27]) S. 75.

so hohem Maße beruht, auch in den Wendungen seiner Sprache bekundet. Der Dichter gibt Worten Epitheta, die ihnen von Hause nicht zukommen, die fast im Gegensatz zu ihnen stehen, wie z. B. in der Verbindung „gigantisch feenhaft",[28]) wobei wir bei dem Worte „gigantisch" an etwas Gewaltiges, in riesenhaften Dimensionen sich Bewegendes denken, während uns der Ausdruck „feenhaft" der Inbegriff alles Zierlichen und Kleinen zu sein scheint. Noch deutlicher ergibt sich die Kontrastliebe des Dichters aus Zusammenstellungen wie: „Scherben und Kehricht, und der jüngste Tag"[29]) oder „es regnet Feuer vom Himmel und Galle und Tränen",[30]) wo wie bei den Wendungen „grinsende Vernunft"[31]) und der an Goethe anklingenden Worttrilogie: „Schall, Schaum, Rauch"[32]) Elemente mit einander vereinigt werden, die in keinerlei innerer Wechselbeziehung stehen.

Wenn ich mit der Betrachtung der Sprache im „Narziß", die uns manche wesentliche Eigenheit Brachvogels aufgezeigt hat, die Ausführungen über das bekannteste Drama des Dichters schlösse, so wäre gerade ein Gesichtspunkt außer acht gelassen, welcher uns weitere interessante Enthüllungen eröffnet, die Frage, wenigstens in ihrem Kern noch nicht angepackt: wie verhält sich das Trauerspiel zur Geschichte.

Ich hatte schon angedeutet, daß die Annahme, die Pompadour sei vor ihrer Ehe mit dem Finanzpächter d'Etiolles schon einmal verheiratet gewesen, fingiert sei. Ebenso ist die ganze Intrige, in welcher die Handlung besteht, unhistorisch, nämlich die rechtmäßige Ehe der Pompadour mit dem Könige, welche (bei Brachvogel) von dem ehrsüchtigen Weibe erstrebt wird, zu verhindern. Die große Klugheit der Mätresse bestand, wie Rudolf Schlösser richtig hervorhebt, gerade darin, daß sie sich mit Maria Leszczynska gut zu stellen wußte, wodurch sie sich ihre Stellung zum Könige vornehmlich lange Zeit hindurch bewahrte.

Trotzdem nun die Hauptpunkte, um die sich das ganze Drama bewegt, unhistorisch sind, ist die Idee der Geschichte, wie Brachvogel sich Hegelisch ausdrückt, gewahrt und ein ungemein treffendes Gemälde jener fäulnisdurchsetzten Epoche Frankreichs gegeben, die der großen Revolution unmittelbar voraufging. Von diesem Standpunkte aus legte der Dichter auf die historisch getreue Zeichnung der Gestalten im einzelnen keinen großen Wert. Er hielt die Namen, welche die Geschichte ihm darbot, fest, suchte den Charakter der Einzelnen, oder besser gesagt, ihre Maske zu erfassen, schaltete mit den Tatsachen aus ihrem Leben aber ziemlich frei. Die Charakteristik Choiseuls bei Brachvogel rechtfertigt die Behauptung, daß er vor allem auf richtige Erfassung der theatralischen Maske sah. Äußerlich ist die Figur im Stücke: Choiseul

---

[28]) S. 51. [29]) S. 63. [30]) S. 79. [31]) S. 79. [32]) S. 15.

d'Amboise, Premier-Minister Frankreichs, der ähnlich wie der Präsident in „Kabale und Liebe“ ausrufen könnte: „Wenn ich auftrete, zittert ein Herzogtum“, sieht man schärfer hin, so erkennt man die Furchen auf seiner Stirn als Schminke, seine Haltung als gemacht. Nicht viel anders verhält es sich mit der Pompadour, die im Grunde doch nur äußerlich eine Löwin ist, wenn sie in der zweiten Fassung auch nicht so sentimental erscheint wie am Schlusse der ersten. Ihr Charakter ist bei Brachvogel durchaus zwiespältig, und die Unwahrscheinlichkeit, die ihre ganze Handlungsweise an sich hat, ist nicht zum mindesten Schuld daran, daß das Trauerspiel heute nicht mehr die gleiche Bewunderung findet. Der moderne Zuschauer denkt realer; er ist durch die Schule Ibsens gegangen, hat aus der Naturwissenschaft und der Psychologie die Anleitung zu feinster Seelenanalyse empfangen und läßt sich durch bloße Worte und eine noch so geschickt geführte Handlung nicht mehr blenden. Es ist mit unseren Begriffen unvereinbar, daß die Pompadour, eine so gewiegte Diplomatin, die das Geschick einer Welt leitet, ein Weib, das in der Schule niedrigsten Lasters und boshaftester Intrige zur Meisterin heranreifte, so unklug ist, sich ihren einflußreichsten Freund kurz vor dem höchsten Triumph ihres Lebens durch das Geständnis, daß sie ihn niemals geliebt habe, zum glühendsten Feinde zu machen. Und dann, ist es überhaupt möglich, daß eine Frau von solchem Raffinement, von solcher Herzensroheit und so kaltem Egoismus, sich eine reine Jugendliebe durch ein langes Leben der Macht und des Lasters hindurch in so hohem Maße bewahrt, daß sie am Ende daran zu grunde geht? Nein, das ist ebenso unmöglich, wie daß Narziß, dieser Pariser Gamin, da ich nun einmal von den Unwahrscheinlichkeiten des Stückes spreche, in den langen Jahren, da er das Pflaster von Paris tritt, nicht ein einziges Mal die Pompadour gesehen hat.

Die fünfziger Jahre nahmen an diesen und ähnlichen Umständen aber keinen Anstoß, man hatte noch nicht gelernt, auch im Theater die Augen offen zu halten; für die Medeen und Sophonisben war es am Ende auch nicht nötig, und einen Hebbel verstand man noch nicht. Soviel unsere heutige Zeit am „Narziß“ aber auch aussetzen mag, den großen und vor allem durchaus berechtigten Erfolg von damals wird man niemals hinwegleugnen können. Der einzelne Zuschauer mag ein Dummkopf sein, das ganze Publikum ist aber ein verflucht gescheiter Kerl, wie Holtei einmal richtig gesagt hat, und da Brachvogel eine Welt zujubelte, ist an der Bedeutung seines Werkes für die damalige Zeit nicht zu zweifeln.

Waren die Pompadour und Choiseul nur in der Maske richtig erfaßt, so steht es nicht viel anders bei den übrigen Personen, über deren Verhältnis zur Geschichte nur wenig zu

sagen ist; es sind durchweg bloße Namen, deren Träger der Dichter mit ein paar charakteristischen Merkmalen versehen hat. Auffallen muß ja ganz besonders, mit welch geringer historischen Treue die Encyklopädisten gezeichnet sind, die im Trauerspiel beinahe als Statisten auftreten und den bissigen Angriffen des Narziß nur eine etwas posierte Gespreiztheit entgegensetzen. Hier spielt eben das Persönliche stark hinein, das Zeitgeschichtliche. Brachvogel lag nichts ferner als wirklich die französischen Philosophen des 18. Jahrhunderts zeichnen zu wollen; die giftigen Pfeile seines Helden sollten das stelzfüßige Philosophentum seiner Tage treffen, die eitle Wissensüberhebung und die Bildungsphrase, die damals in vollster Blüte standen. Freilich ein unglücklicher Griff, wenn er sein Mütchen nun gerade an den Encyklopädisten kühlt, und nicht ganz mit Unrecht fragt deshalb Rosenkranz im Hinblick auf Diderot, der gewissermaßen noch mit einem blauen Auge davon gekommen ist: „Hätte dieser große Mann, ohne welchen Brachvogel keinen Narziß schreiben konnte, nicht schon aus Dankbarkeit eine etwas geistreichere Darstellung verdient?" Als einzige Entschuldigung läßt sich nur anführen, daß Brachvogel eben nie und nimmer in seinem „Narziß" ein historisches Stück geben wollte. — Was nun Doris Quinault betrifft, so ist diese Gestalt ganz und gar nicht der Geschichte, sondern wie bereits angedeutet, dem Leben entnommen. Zwar gab es einmal in Frankreich eine Schauspielerin namens Quinault, die wegen ihrer Sittenreinheit allgemein geliebt und gefeiert wurde, aber sie starb schon über ein Jahrzehnt vor der für die Handlung angesetzten Zeit, stand auch zur Königin in keiner Beziehung. An der Urfassung erkannten wir, mit welcher Liebe der Dichter bei dieser Gestalt verweilte, denn jeder Zug an ihr ist bis ins Feinste ausgearbeitet, ihre Erscheinung ins Heroische gesteigert. — Mit der starken Kürzung dieser Rolle in der zweiten Fassung hat zugleich die Gestalt Choiseuls sowohl an Bedeutung wie an historischer Treue verloren: denn die Gelegenheit, sich in seiner brutalen Rücksichtslosigkeit zu zeigen, ist ihm durch die Streichung der betreffenden Scene im fünften Akt genommen, und der sentimentale Eindruck, den das Verhalten des Ministers während der großen Aussprache mit der Pompadour auf uns macht, bleibt bis zum Schlusse bestehen.

Bei dieser Übertragung eines Charakters, dem an sich nicht ein Fünkchen von Sentimentalität anhaftet, ins Larmoyante, komme ich zuletzt noch auf eine Tatsache, die bei der Charakteristik des Haupthelden und der Sprache im Trauerspiel bereits angedeutet wurde, daß nämlich alle Personen im Stück echt deutsch sind*). Wie ist das

---

*) Auf diese Tatsache wies wiederholt Gottschall hin, zuerst in den Blättern für literarische Unterhaltung, Jahrgang 1858. Nr. 2 S. 26 (in

möglich? Aus der französischen Geschichte entlehnt, den Geist ihrer Zeit getreulich spiegelnd, und doch deutsch? Ganz erklärlich, denn wie bereits vorhin angedeutet, sind die Urbilder der drei Hauptgestalten aus dem Leben, aus des Dichters nächster Umgebung gegriffen. Wir werden die Frage daher umkehren müssen und sagen: wie kommt es, daß diese an sich deutschen Charaktere in die französische Geschichte, in den Geist jener Zeit so lückenlos hineinpassen? Das Talent Brachvogels allein konnte diese glückliche Einpassung nicht bewirken; in hervorragendem Maße kommt die Tatsache in Betracht, daß das Ende der vierziger und der Anfang der fünfziger Jahre in Deutschland auffallend jenen Tagen glichen, in denen das Stück spielt. Nicht nur Blut von seinem Blut durchströmt diese Gestalten, die ganze Zeit ist Brachvogels Zeit. Und diese Zeitgemäßheit gibt dem Stücke seinen eigensten Wert, den alle mitempfanden, als das Drama zum ersten Male in Scene ging und rauschender Beifall das Theater erschütterte. Das große Strafgericht, welches Narziß am Schlusse heraufbeschwört, durchwühlte ihre Herzen, und die entsetzliche Erkenntnis kam über sie, wie not auch ihrer Zeit ein Zornerfüllter wäre, der mit all dem Angefaulten und Wurmstichigen aufräumte. Die Worte des Helden: „Begreifst Du nicht, Hyäne, daß in mir das zerlumpte, verzweifelte, wahnsinnige Vaterland Dich angrinst", waren Töne aus der Seele des Volkes; Worte, die den Schmerz einer Nation ausdrückten. Und prophetisch für die damalige Zeit waren die versöhnenden Sätze der Quinault am Schlusse, und das Hoffen auf eine neue Zeit klang aus ihnen, die dann Bismarck der deutschen Nation glorreich heraufführte.

Scharf hebt Hermann Uhde die Tatsache, wie zeitgemäß das Trauerspiel war, hervor, wenn er sagt:*) „Sachverständige Beurteiler erkannten im „Narziß" lediglich eine Kuriosität, die aber von Geist und dramatischer Kraft auf beredte Weise zeuge; den Reiz des Werkes suchte man jedoch nicht in der Technik, nicht im Gange und in der vollendeten Führung des Dramas, sondern einzig in dem darin webenden unheimlichen Geiste, der die trübe, zerklüftete Zeit an mehr als einer Stelle tiefinnerst berührte. Zur Reaktionsperiode war der Sinn geschärft für ein Trauerspiel, das den Fernblick in ein Jahrhundert voll revolutionärer Schrecknisse andeutungsweise vor die Seele rückte; der Zuschauer sah hier eine Handlung auf unsicherem, gelockertem Boden, gleichsam auf einem Vulkane spielen. Man sprach nicht von Aufruhr, Empörung und Revolution, aber Jeder ahnte,

---

dem Aufsatz: „Revue der dramatischen Literatur", sodann in: Unsere Zeit, aaO. S. 888 und übernahm es endlich in seine „Dtsch. Nationalliteratur", 7. Aufl. 1902 S. 307 Bd. III.

*) Vgl. Hermann Uhde, Das Stadttheater in Hamburg. Stuttgart 1879. S. 448.

Jeder fühlte instinktmäßig, daß das Alles im Anzuge sei, und daß hinter jenen Tapeten, jenen Vorhängen und Gobelins bereits ein dunkles Etwas, ein geheimnisvoller Schatten umherschleiche, der jeden Augenblick erscheinen und den schreckenvollen Zusammenbruch der alten Welt verkünden konnte."

Dieses Wurzeln in einer bestimmten Zeitepoche ist aber auch der Grund, aus welchem die Dichtung heute nicht mehr den gleichen Anklang findet wie früher. Die Hoffnung und Sehnsucht der Zeit, die im „Narziß" kristallisiert waren, sind in Erfüllung gegangen, und haben die Bande, welche die Nation einst so fest an das Stück ketteten, gelockert. Aber trotzdem wird es nie ganz vom Repertoire schwinden. Dafür sorgt schon die Titelrolle, die bisher ohne Ausnahme einen jeden Charakterdarsteller gereizt hat. Vom kleinsten Schmierenkomödianten bis zum gefeiertsten Hofspieler hat fast jeder Thespisjünger sich an dieser Rolle mit mehr oder weniger Glück versucht. Und zwar meistens mit weniger Erfolg; denn so verlockend, so blendend sie auch ist, so schwierig ist ihre Darstellung. Es gibt in der Tat nur wenig Künstler, die dem Narziß vollkommen gerecht wurden, und unter diesen großen Namen obenan steht wiederum die Leistung eines Einzigen, die unvergleichlich und unerreicht als eines der glänzendsten Beispiele für ewige Zeiten der Geschichte der deutschen Schauspielkunst angehören wird: ich meine das geniale Spiel Ludwig Dessoirs, dessen Name mit dem Trauerspiel Brachvogels untrennbar verbunden ist.

Dessoir war der geborene Narziß, sagt in seiner Dramaturgie (Bd. 2 S. 290) mit vollem Recht Karl Frenzel, der die Wirksamkeit des großen Schauspielers in einer jener knappen und eindringlichen Skizzen gewürdigt hat, die wir an diesem feinsinnigen Schriftsteller nicht genug bewundern können. Bei Dessoir „verschmolzen sich der Künstler und die poetische Gestalt zu einer so wunderbar harmonischen Einheit, daß keinem Zuschauer je der Gedanke kam, ihre Realität zu bezweifeln. Das Lumpen- und das Virtuosentum, die schneidige Ironie, die hinschmelzende elegische Klage, durch die Verwahrlosung der äußeren Erscheinung und die Verbitterung des Herzens hindurchklingend der Ton der Sehnsucht nach dem Idealen, wie von ferner Äolsharfe; aufblitzend der Adel des Geistes, wie ein Stern durch Wolken: Niemand hat das Alles so zu treffen, so auszudrücken verstanden wie Ludwig Dessoir. Dabei kein Hervordrängen der Persönlichkeit, kein Versuch, den Pariser Bummler und verunglückten Musiker auf den Kothurn zu erheben, kein Durchbrechen des Rokoko-Rahmens, in den die Dichtung hineingestellt ist — sondern jeder einzelne Zug lebenswahr, historischtreu, das Ganze von einem Zauber — soll ich ihn den der Kunst oder der Natur nennen? — umflossen, der, wenn er in sich unbeschreiblich war, auch un-

beschreibliche Wirkung erzielte. Wenn Diderot diesen Neffen Rameaus hätte sehen können, welche Studie über die Schauspielkunst würden wir dann besitzen! Diese Leistung war Dessoirs höchste — aus ihr sprach ein Genius. Flüchtig sind die Gebilde der schauspielerischen Kunst — flüchtig vor allem darin, daß die neue Erscheinung die alte verdrängt, die gegenwärtige Gestalt vor den entschwundenen Recht behält. Gewisse Bilder, gewisse Illusionen der Bühne jedoch verlöschen nicht in unserer Erinnerung — zu diesen wenigen gehört Dessoirs Narziß."

Brachvogel wußte wohl, daß ein großer Teil des gewaltigen Erfolges auf die Rechnung Dessoirs kam und hat dem großen Künstler, mit dem ihn fortan innige Freundschaft verband, zeitlebens aufrichtige Dankbarkeit bewahrt. Immer von neuem gab er diesem Gefühle Ausdruck, nicht zum mindesten in der Vorrede zur „Harfenschule", die hinten im Anhange abgedruckt ist, und zur fünften Auflage des „Narziß". Auch aus folgendem Briefe, den Brachvogel am Tage nach der ersten Aufführung an Dessoir richtete, leuchtet die Bewunderung des Dichters deutlich hervor:

Berlin, den 8. März 56.

Lieber bester Herr Dessoir!

Noch einmal meinen begeistertsten Dank. Mein Herz ist zu voll um viele Worte zu machen, wenn es aber eine Seligkeit hienieden gibt, so ist sie mir gestern gewährt worden. Alles was ich und die Meinen mit mir empfinden mögen, drückt sich in einem innigen Wunsche aus, und ich hoffe, Sie werden nicht über ihn erzürnt sein. Schenken Sie, lieber Dessoir, uns Ihre Photographie, ihr Brustbild als Narziß. Den will ich mein Lebtag mit ihren lieben Zügen vor mir sehn, und wenn ich tot bin, so soll mein Kind bei diesem Bilde sich an den Mann erinnern, das dem ersten Drama ihres Vaters den Gottesodem der Gestaltung gab und das Glück für ihn eroberte. Ist mein Wunsch zu kühn, verzeihen sie mir und bleiben Sie der Freund und Aufmunterer

Ihres dankbaren

A. E. Brachvogel.

Ludwig Dessoir war zweifellos der größte Vertreter des Narziß*). Weil kein Schauspieler auch nur annähernd die Rolle so verkörpern konnte wie er, deshalb hat das Trauerspiel auch auf keiner Bühne so tiefe Wurzeln schlagen können wie im Königlichen Schauspielhause zu Berlin. Die drei großen „D."

*) Dagegen, daß Brachvogel die Rolle direkt für Dessoir geschrieben, hat sich der Dichter mehrere Male energisch verwahrt. Einmal in der Vorrede zur fünften Auflage, ein ander Mal in einem Briefe vom 10. Dezember 1876, in dem er ebenfalls betont, daß er Dessoir erst während der Proben zu „Narziß" kennen gelernt habe. Dieser kurze Brief ist zur Klarstellung dieser Frage abgedruckt in der „Deutschen Bühnengenossenschaft", Jahrg. VIII, Nr. 1.

sind gestorben, neben Dessoir die beiden anderen berühmten Größen: Devrient und Dawison. Friedrich Haase, der übrigens als Beaumarchais in Brachvogels „Harfenschule" noch bedeutender war denn als Narziß, hat sich längst von der Bühne zurückgezogen, und Richard Kahle, nach Dessoir vielleicht der bedeutendste Vertreter dieser Rolle, weilt nicht mehr unter den Lebenden. Ich will hier nicht eine Bühnengeschichte des „Narziß" geben — diese interessante Aufgabe habe ich einer besonderen Arbeit vorbehalten, zu der mir eine Fülle reichen Materials bereits vorliegt — auch wäre es nicht möglich, so kurz alle Künstler aufzuzählen, die jemals den Narziß gespielt haben; nur einige wenige seien erwähnt, denen der Dichter noch selbst in seinen letzten Jahren Beifall gespendet hat, besonders die beiden Wiener Schauspieler Joseph Wagner und Adolf Sonnenthal, und Ernst von Possart in München. Von den Künstlern, die im Auslande den Narziß verkörperten, gebührt neben der Ristori, die ihn als „Il Daniele" durch ganz Italien führte, vor allem Bandmann der Ruhm, in Nordamerika dem Werke die denkbar größte Volkstümlichkeit verschafft zu haben.

Ich kann dem verführerischen Reize — selbst auf die Gefahr hin, doch ein ganz klein wenig vom Thema abzuweichen und bereits etwas von der Bühnengeschichte mitzuteilen — nicht widerstehen, bei dieser Gelegenheit ein paar Zeilen aus einem Briefe einzufügen, der sich im Nachlasse Brachvogels fand und der die eigenartige Aufnahme schildert, die das Stück im Howard Athenaeum zu Boston gefunden. Die Geschichte ist einfach göttlich! „In einem elenden Theater", so heißt es wörtlich in dem betreffenden Schriftstück, „mit einer miserablen Gesellschaft und ärmlichster Ausstattung ging „Narziß" über die Bretter . . . Das Stück an sich sprach nicht an, oder, besser gesagt, sie haben es nicht verstanden. Die Ursache? Hören Sie. Das Theater hat einen schlechten Ruf, es steht in einer engen, schmutzigen Straße, wo die meisten Spielhöllen sind, die vornehmen Damen haben einen Widerwillen hineinzugehen, und es ist meistens mit Bowerypublikum gefüllt. Bandmann zog zwar ein feines Publikum hin, aber die Galerie!! Denken Sie sich die Hälfte der Galerie mit schmutzigen Negern und die andere Hälfte voll mit Bowery-boys, und Sie können sich ein Bild von der Pagodenscene sowie des letzten Aktes malen. Stellen, welche in New York und Philadelphia mit Begeisterung aufgenommen wurden, hat dieses dumme Volk ausgelacht. Wie die Pagode zerschmettert wurde, wollte die geehrte Gesellschaft auf der Galerie sich vor Gelächter beinahe auf den Bauch legen, und denken Sie nur, im fünften Akte, der nebenbei bemerkt, scheußlich gespielt wurde, bei den Worten: ‚Der Tag des Gerichts ist gekommen!' fing die ganze Galerie laut zu lachen an, und als Narziß sein Weib in seinem Wahn-

sinn von sich schleuderte, nahm das Jubeln kein Ende, und in lauter Verzückung trommelte und paukte das Negervolk gegen die Brüstung, daß man kaum noch ein Wort verstehen konnte."*)

Und solcher Geschichten, lustige und traurige, gibt es gar viele, die alle in der Bühnengeschichte des „Narziß" aufgezeichnet werden sollen. Denn Brachvogels Trauerspiel — das darf man nicht vergessen — hat ein volles Menschenalter die Bühne beherrscht und dabei manche Wandlung und manches Schicksal erlebt. Stolz konnte der Dichter in seinem Todesjahre schreiben: „Es gibt wohl kaum ein stehendes deutsches Theater, welches das Stück nicht aufgeführt hätte." Und nicht nur die deutschen Bühnen bemächtigten sich fast ausnahmslos dieses Trauerspiels, sondern, wie bereits angedeutet, auch ein großer Teil der ausländischen Theater. Brachvogels „Narziß" wurde in fast alle europäischen Sprachen übersetzt. Max Ring z. B. erwähnt die schwedische, ungarische, englische und italienische Uebersetzung. Sogar in russischer Sprache erschien das Trauerspiel und wurde bereits im Juli 1858 im Kaiserlichen Nationaltheater zu Moskau gegeben, nachdem es im selben Jahre schon mit dem berühmten Gatinelli seinen Siegeszug durch Italien gehalten. Ins Schwedische wurde der „Narziß" von den Schwestern Nathalie und Bertha Spanier übertragen, wie aus den über diesen Gegenstand gewechselten Briefen, die im Nachlasse enthalten sind, hervorgeht.

Merkwürdigerweise ist die Uebersetzung des Trauerspiels ins Französische aber mißglückt; Paul Lindau, der in Gemeinschaft mit einem französischen Schriftsteller an diese Aufgabe herantrat, berichtet in seiner launigen Art darüber wie folgt (Neue Freie Presse, 1905, Nr. 14774):

„Es war Brachvogels sehnlicher Wunsch, sein Werk auf einer Pariser Bühne zu sehen, und ich hätte gern dabei mitgeholfen, daß ihm diese Freude bereitet werde. Auf des Dichters Veranlassung setzte ich mich also mit einem zur Zeit in Deutschland lebenden Franzosen in Verbindung, den ich von Paris her kannte — mit Herrn Champy, der in Leipzig eine französische Konsularstellung inne hatte. Er war ein tüchtiger gebildeter Mann, ich glaube sogar, ein ‚Normalien'. Er hatte an angesehenen Revuen mitgearbeitet und hatte auch unsere Sprache leidlich erlernt.

Champy las das Stück, es interessierte ihn sehr; er sah es auf der Bühne, und er ging auf meinen Vorschlag ein. Er ging zunächst mit vollem Vertrauen an die Arbeit. Wir trafen zusammen und verständigten uns ohne besondere Anstrengung über alles das, was auszumerzen oder gründlich zu ändern war.

---

*) Vgl. darüber auch meinen Aufsatz „A. E. Brachvogel und sein Narziß" in „Bühne und Welt" XI, 9. S. 381—86.

Wir hatten das umgestaltete Scenarium, aus dem die Encyklopädisten geschwunden waren, um beliebigen Durands, Duponts, Duprés Raum zu geben, bis zum vierten Akte etwa fertig. Brachvogel, den wir von der unerläßlichen Notwendigkeit unserer gewaltsamen Amputationen und des Ersatzes durch orthopädisch-chirurgische Apparate überzeugt hatten, erklärte sich nach einigem uns völlig verständlichen Sträuben schließlich mit allem einverstanden.

„Da kam der große Monolog, wohl das Rührendste und tiefst Empfundene, das Brachvogel geschrieben hat. Wir stimmten durchaus darin überein, daß wir daran nicht rühren und nicht rütteln durften. Und da stockten wir, stolperten über ein Wort, und die ganze Übersetzung lag auf dem Boden, kurz und klein, in Scherben, gerade wie die Pagode.

„Mein Gott erhalte mir die Sehnsucht!" sagt Narziß. „Sehnsucht?" fragte mich Champy, und französisch fuhr er fort: „Ich verstehe ungefähr, aber nicht ganz. Umschreiben sie mir das Wort. Wir haben es nicht. Wenn ich den Begriff recht fasse, werde ich den Ausdruck schon finden. Mit dem ewigen ‚ce certain je ne sais quoi', das wir von allen Gefühlen sagen, für die uns der bestimmte Ausdruck fehlt, kommen wir natürlich hier nicht aus."

„Ich kratzte mich hinterm Ohr. „Das sagen Sie wohl so . . . bei allen diesen Gefühlsworten wie Wehmut, Sehnsucht, Stimmung usw. hapert es mit der begrifflichen Definition. Sie kennen ja den „Faust": „Gefühl ist alles!" und „Wenn ihr's nicht fühlt, ihr werdet's nicht erjagen" . . . .

„Gleichviel! Versuchen Sie es nur!"

„Ich versuchte es. Ich tat mein Bestes, um dem mir mit verwirrend gespannter Aufmerksamkeit lauschenden Franzosen klar zu machen, was „Sehnsucht" ist. Ich gab eine Definition, die natürlich nicht ins Schwarze traf. Umschreibungen, die eigentlich mehr Umkreisungen waren und in ihrer Unbestimmtheit nicht dazu angetan sein konnten, meinem andächtigen Schüler das Verständnis zu erschließen, Beispiele, die in ihren Widersprüchen eher verwirrten als klärten. Aber mein lernbegieriger Franzose behauptete, mich vollkommen verstanden zu haben, und machte sich sogleich an die Übersetzung der so einfachen Worte: „Mein Gott! erhalte mir die Sehnsucht!""

Vierzig Jahre sind seitdem vergangen. Ich habe mir den Wortlaut der französischen Paraphrase über das Wort „Sehnsucht" damals nicht aufgeschrieben. Es war ungefähr so: ‚Ce désir ardent et langoureux, cette aspiration âpre et suave vers un but inconnu, cette tendance mystérieuse vers l'objet que notre pauvre cœur demande à posséder, et qu'il n'obtient jamais; — ô mon Dieu, ne me l'arrache pas, cette douce souffrance!' . . . Es war noch viel mehr!

„Na ja!“ sagte ich ziemlich kleinlaut. „So kann man's am Ende auch sagen. Aber es müßte eigentlich noch manches andere auch gesagt werden, obwohl eigentlich schon zuviel gesagt ist. Sie werden mir doch zugeben: „Sehnsucht“ ist knapper. Sie könnten aber ebensoviel Sätze schreiben, wie Sie Worte gebraucht haben; das was wir bei dem Worte „Sehnsucht“ empfinden, würden Sie doch nicht erschöpfen. Ich meine, wir ziehen den Dichter zu Rate.“

„Einverstanden! Und bei unserer nächsten Zusammenkunft kommen wir auf diese verflixte „Sehnsucht“ zurück — cette fichue sehnsucht!“

Champy fuhr nach Leipzig zurück, und am nächsten Tage kam Brachvogel zu mir.

Ich hielt ihm einen längeren Vortrag über unser verzweifeltes Ringen mit dem französischen Vokabular, um ihm einen ungefähr treffenden Ausdruck für den Begriff „Sehnsucht“ zu entreißen. Er hörte mir schweigsam zu, legte die Stirn in noch tiefere Falten, schloß die Lippen noch fester und atmete hörbar.

Kaum war ich mit meiner Uebertragung der Champyschen Variationen über das Thema „Sehnsucht“ zu Ende, da sprang Brachvogel auf, als ob ihn ein giftiges Reptil gestochen hätte. Und, wie ein wildes Tier, im Käfig, unabläßig in meiner Stube hin und her rennend, lebhaft gestikulierend schrie er, mit geballter Faust auf den Tisch schlagend, daß mir wahrhaftig angst und bange wurde: „Das ist eine Niedertracht! Eine Gemeinheit! Eine Infamie!“

„Aber Brachvogel!“

„Ja, eine hundsföttische Infamie! Ihr Franzose hat ja keine Ahnung, keinen blauen Dunst! Was? Dieses hohle Wortgebimmel, dieser schwülstige Blödsinn, das soll Sehnsucht sein? Pfui Teufel! Ihr Franzose ist ein erbärmlicher Pfuscher! . . .“

„Aber Brachvogel!“

„Ein Stümper! Ein Böhnhase! Bonbonverse soll er machen! Mein Stück bekommt er nicht! Bitte, sagen Sie ihm das! Sagen Sie's ihm recht deutlich; mein Stück bekommt er nicht. Ich will's ihm auch selbst sagen. Er soll nur zu mir kommen! Dann schmeiße ich ihn 'raus!“

Die mir übertragene ehrenvolle Mission, mit Champy abzuhandeln, wurde mir durch das freudige Entgegenkommen des höflichen Mannes erleichtert. Wir hatten uns ja während dieser ersten Vorarbeiten — ein jeder für sich — im Stillen eigentlich längst klar gemacht, daß es mit einem französischen „Narziß“ nichts war. Wir wollten es uns nur nicht eingestehen. Und wir waren beide ganz vergnügt, als der Dichter sein Machtwort sprach, das unserem Bemühen ein jähes Ende machte. Brachvogel und ich haben nie wieder von einem „Narziß“ in

Paris gesprochen. Und ich habe mich auch nach keinem anderen französischen Bearbeiter umgesehen."

Obwohl eine französische Übertragung des Trauerspiels auch bis heute nicht erschien, ist den Franzosen Brachvogels „Narziß" doch nicht gänzlich unbekannt, denn ein junger Belgier, Emanuel Desoer, arbeitete das Stück im Jahre 1862 zu einem Roman um: La veille du déluge ou une intrigue de cour sous Louis XV. par Erasme Delumone*). (Liège, 1862 l. vol. in — 12). Folgender Brief, der sich im Nachlasse fand, unterrichtet Brachvogel von diesem Unternehmen, während ein anderes Schreiben von Desoer den Dichter davon in Kenntnis setzt, daß der auf seinem Trauerspiel beruhende Roman auch im Pariser Journal du Dimanche erschienen ist.

Monsieur

Dans un voyage que je fis il y a deux ans en Allemagne, j'eus occasion de voir jouer deux fois votre magnifique drame de Narciss. Jamais je n'éprouvai au Théatre une pareille émotion. De retour en ma chère Belgique, mon admiration pour votre oeuvre ne s'est pas affaiblie. J'aurais voulu la faire partager à mes amis cette admiration et en même temps vous la témoigner. De là m'est venue l'idée, — téméraire à un jeune homme sans doute, — de mettre votre drame à la portée de mes concitoyens en le traduisant en Français. Malheureusement la scène Française et les lecteurs Français et Belges ont des exigences incompatibles avec une traduction littérale d'une pièce allemande. Aussi ai-je cru pouvoir mieux populariser en notre pays votre belle création de Narciss en la reproduisant sous forme de Roman. J'ai cru devoir aussi ajouter aux scènes que j'ai extraites de votre drame certains développements que le genre Roman exige plus particulièrement.

J'espère bien que ces transformations que je me suis vu obligé de faire subir à votre ouvrage, ne l'auront pas trop défuguré et que vous ne m'en voudrez pas d'avoir osé entreprendre de vous rendre intelligible à mon pays.

Si je n'ai pas réussi ne vous en prenez pas à moi-même mais bien à l'admiration que votre drame a excitée en moi et que je rends responsable des suites de la tentative que je viens de faire.

Daignez agréer, monsieur, l'assurance de ma considération la plus distinguée.

Emmanuel Desoer,
Docteur en Droit à Liège, place St. Lambert
(Belgique).

Diese kurzen Andeutungen über die Uebersetzungen mögen genügen; in der Bühnengeschichte des „Narziß" werde ich noch

*) Erasme Delumone ist Pseudonym. Vgl. Les Supercheries Littéraires par I. M. Quérard, Paris 1869, Tome I. P. 895.

einmal auf sie zu sprechen kommen. Schon hier möchte ich aber betonen, daß es sich meistens um schwer zugängliche Manuskriptdrucke handelt. Viele Uebertragungen, wie z. B. die beiden englischen, von denen ich nur aus dem Briefwechsel Brachvogels weiß, sind wohl überhaupt niemals im Druck erschienen.

Für uns Heutige haben alle diese Dinge ja nur noch historischen, niemals mehr praktischen Wert, denn die Aufführung des „Narziß" im Auslande dürfte wohl kaum noch in Frage kommen. Aber wenn auch der Stern des „Narziß" heute stark im Sinken begriffen ist, weil unsere Zeit eben anders fühlt und denkt als die Generation der fünfziger Jahre, weil wir aus der Verlogenheit und Verkommenheit der Gesellschaft heraus sind — ach, sind wir es wirklich schon so ganz oder verstehen wir es nur besser als unsere Altvorderen uns über das ewig Unvermeidliche hinweg zu setzen? — weil wir jedenfalls den geistigen Gehalt der Dichtung überwunden haben, wenn das Trauerspiel Brachvogels uns Heutige also nicht mehr so entflammen und begeistern kann wie die Hörer und Zuschauer von damals, als es noch nicht ein großes und einiges Vaterland gab, deshalb nimmt das Drama doch in der Theatergeschichte des neunzehnten Jahrhunderts einen hervorragenden Platz ein, und auch die allgemeine Literatur wird nicht umhin können, diesem bedeutsamen Zeitdokumente und seinem Verfasser fortan auch in ihrem Reiche einen ehrenvollen Platz zu sichern.

Fünfter Abschnitt.

Das Abklingen des großen Erfolges.

Als Goethe — so bemerkt der Engländer Lewes — den Clavigo schrieb, „befand er sich an der gefährlichen Stelle in der Laufbahn eines Schriftstellers, wo er nach einem soeben errungenen Erfolge Gefahr läuft, in anmaßender Hast nach neuen Lorbeeren zu greifen, oder sich auf den bereits errungenen auszuruhen, und von Größe zu sprechen, anstatt zu streben, groß zu werden. Weder hausierte er mit seinem Ruhm, noch hielt er seine Bildung für abgeschlossen. Sich weislich von der Vollendung bedeutsamer Dichtungen fernhaltend, arbeitete er vielmehr an seiner künstlerischen Ausbildung durch Abfassung kleinerer Werke und an seiner geistigen durch tieferes Studium"*).

In einer ähnlichen Lage — man gestatte den sonst etwas kühnen Vergleich — befand sich Brachvogel nach dem erfolgreichsten Tage seines Lebens, nach jenem 7. März 1856. Ähnlich wie Goethe im „Werther" hatte Brachvogel im „Narziß" eine krankhafte Zeitstimmung verkörpert und Saiten angeschlagen, die in den Herzen so vieler verwandte Töne anklingen ließen. Aber während sich Goethe der krankhaften Stimmung in seinem Werke bewußt wurde, es nur geschrieben hatte, um sich für immer von einem Bann zu lösen, verhielt sich Brachvogel der Situation gegenüber anders, wählte er die Pagode zum Feldzeichen, unter dem er fortan seine literarischen Fehden focht. Zwar ließ er es nicht an Ansätzen zu einer Vertiefung seines künstlerischen Schaffens fehlen, wohl aber an der nötigen Ausdauer bei Verfolgung jener höheren Ideen, als der erhoffte Beifall nicht sofort mit vollen Akkorden einsetzte.

In einem Aufsatz über: „Die alte und die neue Schule der Schauspielkunst", den er in seine 1863 erschienenen „Theatralischen Studien" aufgenommen hat, spricht Brachvogel sich ziemlich klar über diese Verhältnisse aus. Zwischen den Zeilen dieser ganz allgemein gehaltenen Abhandlung kann man recht gut eine Er=

---

*) Vgl. G. H. Lewes. The Life of Goethe. Second edition. (Leipzig 1864. F. A. Brockhaus.) vol. I. book 3. chapter VI (The Literary Lion) p. 181.

klärung dafür finden, warum der Dichter nur so bald schon mit seinen hohen Plänen brach. Die neue Schule in der Schauspielkunst, die Brachvogel sehr bezeichnend die „gekünstelte" nennt, verleitet nach ihm „den Schauspieler, nicht nach der Güte eines Dramas zu sehen, welches er verkörpern soll, sondern nach der Güte seiner Rolle, ob sie auch Effektscenen genug, und zwar auf Erregung von Bewunderung ausgehende Effektscenen habe? Das Publikum verleitet sie zu der Sucht: nur zu kommen, um zu bewundern, nicht um mitzufühlen. Die neue Schule würdigt das Publikum zum Janhagel einer Reiterbude hinab, statt ihm durch Erregung aller menschlichen Affekte eine sittliche Reinigung zu bereiten, die wohltätig ins bürgerliche Leben dringt und es verschönt. Den Schauspieler endlich verleitet diese neue Schule, Bravourscenen, aber keine Handlung mehr zu schreiben, einem Schneider gemäß dem Akteur die bunte Clownjacke anzupassen und mit recht großen Flittern zu besetzen. In dieser Weise ruinieren die Schauspieler das Schriftstellertum, ruiniert das Schriftstellertum die Bühne, und das Publikum wird von allen Beiden ruiniert, und revanchiert sich durch die grobsinnliche Unersättlichkeit seiner gesunkenen Bildung".

So haben die neue Schauspielkunst und das Publikum Brachvogel gewissermaßen in die alte Bahn zurückgedrängt, ihn gezwungen auf dem Wege des ersten Erfolges neue Lorbeeren zu suchen, aber dennoch bleibt ihm der schwere Vorwurf nicht erspart, daß er gegen besseres Können der breiten Masse Zugeständnisse machte, was wir dem Menschen Brachvogel zwar gerne nachsehen wollen, dem Künstler aber nur schwerlich verzeihen können. Freilich, wenn wir gerecht sein wollen, es lag ja etwas Verführerisches in diesem „Narziß". Er hatte die Herzen Tausender entzückt und begeistert, sollte der tosende Beifall nicht auch das Herz des einen Autors bestricken und ihm das künstlerische Konzept verrücken? Und dann wußte er sich im glücklichen Besitz einer Rattenfängerflöte, deren Klange schon einmal alles erlegen war; lag der Gedanke da zum mindesten nicht sehr nahe, diesem Zauberinstrumente wieder Töne zu entlocken, wenn der Beifall einmal ausbleiben sollte? Um solchem verführerischen Reize und vor allem dem Drängen der Menge dauernd zu widerstehen, mußte man ein größerer Künstler sein als der ehrlich wollende Brachvogel nun einmal war, und wir müssen es sogar lobend anerkennen, daß er wenigstens eine Zeitlang sich selber treu geblieben und, wie wir weiter unten sehen werden, zwar spät, aber dennoch glorreich, noch einmal zu höherem Fluge ansetzte*).

*) Ueber das äußere Leben Brachvogels in dieser Zeit ist nur wenig zu bemerken, denn es tritt vollständig hinter seinen Werken zurück. Das einzige bedeutungsvolle Ereignis für sein inneres Leben war sein Eintritt in den Freimaurerbund; am 14. Februar 1857 wurde er in die Loge Fried-

Adalbert vom Babanberge.

1857.

Naturgemäß sah alle Welt Brachvogels nächstem Drama mit größter Spannung entgegen. Als aber „Adalbert vom Babanberge" noch am 15. Dezember desselben Jahres im Berliner Hoftheater in Scene ging, war die große Mehrheit, die ein Pendant zur Pompadourtragödie erwartet hatte, enttäuscht, während die gesamte Kritik, auch die, welche sich dem lauten Narzißerfolge gegenüber zurückhaltend benommen hatte, freudig den großen Fortschritt anerkannte, den der Dichter in dieser poetisch bedeutenderen Schöpfung an den Tag gelegt. Der sonst feindlich gesinnte Hebbel urteilte zum Beispiel: „Adalbert vom Babanberge steht bedeutend höher wie der Narziß, und macht eben darum auf dem Theater weit weniger Glück, weil er sich nicht zum Paraderoß der Virtuosen eignet. Der Verfasser mußte bisher trotz alles Lärms für den aesthetisch Gebildeten eine Erscheinung sein, deren Analogon in einem Spirituskeller zu suchen ist, dessen Gase sich entzündet haben." Dann folgt der oben S. 73 zitierte Vergleich mit Grabbe, worauf Hebbel, zunächst noch immer im Hinblick auf „Narziß", an dem er keinen guten Faden läßt, fortfährt: „Auch haben die Gräuel der Grabbe'schen Erstlingsproduktion doch wenigstens in der unerheuchelten, erschreckend wahren, subjektiven Verzweiflung des Dichters einen Schatten von sittlichem Wiederhall, während der Verfasser des Narziß mit Behagen in seiner Welt der Fäulnis und Verwesung herumzuspazieren scheint. Ganz anders sieht es im Adalbert vom Babanberge aus; hier weht uns ein frischer, gesunder Hauch entgegen, hier haben wir es mit berechtigten Konflikten zu tun, für welche die ethische Lösung mindestens redlich gesucht wird, und wenn der Verfasser auf diesem Wege fortschreitet, so wird er ohne Zweifel noch Stücke liefern, die nicht blos Glück machen, sondern auch Glück zu machen verdienen."

Dieses Lob Hebbels, der Brachvogel in seinem Haß sonst bitteres Unrecht tut, vor allem mit der Behauptung, daß er sich in der Welt der Fäulnis und Verwesung mit Behagen ergehe, ist entschieden sehr hoch anzuschlagen und ein deutlicher Beweis, wie ernsthaft man sich mit dem Dichter des „Narziß" beschäftigte,

---

rich Wilhelm zur Morgenröte aufgenommen. In seinem Aufnahmegesuch legt er die Motive dar, die ihn zur Loge hinführten:

„Zu allen Zeiten haben die Besten unter den Menschen, wundgerieben vom Leben, sich in Zurückgezogenheit zur Verwirklichung einer Idee vereint. Dies geht durch die ganze Weltgeschichte. Diese Idee ist und kann keine andere gewesen sein, als die Idee der Menschheitsverbrüderung und Entwickelung unseres Geschlechts zur wahren Glückseligkeit. Das Maurertum scheint mir diese Idee zu verwirklichen, und darum treibt mich zu ihm mein Herz wie mein Verstand, kurz mein ganzes menschliches und künstlerisches Wollen."

denn wie man sich im Grunde auch zu ihm stellen mochte, das eine hatte das Trauerspiel seinem Verfasser auf alle Fälle eingebracht, daß man eben zu ihm Stellung, und zwar ernsthaft Stellung nehmen mußte.

„Adalbert" ist ein geschichtliches Trauerspiel, entstammte mithin einem Gebiete, dem Brachvogel bisher fern gestanden, denn wie oben gezeigt, darf man den „Narziß" nicht in diese Gattung einreihen. Zu einer streng historischen Darstellung fehlte Brachvogel aber die nötige Objektivität, ein Mangel, der sich in gesteigertem Maße später auch bei seinen historischen Romanen bemerkbar machen sollte. Wie er als Dichter über sein Verhältnis zur Geschichte dachte, darüber hat er sich verschiedene Male geäußert, am deutlichsten vielleicht in der Vorrede zum „Narziß", aus der ich deshalb die bemerkenswertesten Sätze hervorheben will:

„Daß die ganze Natur wie das Leben jedes einzelnen Dinges, der Mensch aber vor allem nach unabänderlichen Gesetzen oder Urideen wird, ist und vergeht, betätigt sich umsomehr an dem Gesamtleben, der Geschichte unseres Geschlechts, als namentlich in ihr sich die höchste irdische Hoheit offenbart, die Gottähnlichkeit der Menschen sich am sichtbarsten ausprägt. Alles, was die Geschichte aufzuweisen hat, ist nur eine ewige Modifikation oder Variation dieser Urideen, die an sich unvergänglich, in allen Begebenheiten und Charakteren abzuspiegeln, das höchste Ziel des Dichters ist. Die Geschichte selbst mit all ihren Einzelheiten fällt allein dem wissenschaftlichen Forscher anheim. Seine Aufgabe ist es zu sagen, was, wie und warum etwas geschehen ist und selbst das Warum ist schon ein nebelicht Ding, dem sich der Historiker oft nur tappend nahen kann. Der Dichter hat es mit der Geschichte als solcher nicht zu tun, er stellt aber die Urideen an und für sich, das geheime Gesetz, wonach alles geschieht, dar, und indem er schildert, wie sich dieses Gesetz unter allen Umständen an den Charakteren und Begebenheiten aller Zeiten vollzieht, dieselben also zu Vollstreckern des ewigen Willens macht, schreibt er Geschichte im höheren Sinne, nämlich die Geschichte Gottes auf Erden.

„Hieraus folgt, daß sich der Dichter nur da verpflichtet halten darf, mit eiserner Strenge historisch zu sein, wo die Idee und deren Verwirklichung einander anerkanntermaßen so genau durchdringen, daß sie als eins darstellbar, die Gegensätze von Ideal und Wirklichkeit also aufgehoben sind. Das ist fast nie der Fall gewesen, und Christus war hiervon die einzige Ausnahme. Daß der wahrhafte Dichter aber von den historischen Charakteren und Begebenheiten nie so weichen kann, daß er sie umstülpt und also ihre Stellung im ewigen Zusammenhang der Dinge vernichtet, werden ihm jene ewigen Urideen und Gesetze des Lebens, deren

Hoheit er besingen will, selbst verwehren, und ich hoffe, daß ich an ihnen nicht zum Frevler geworden bin."

Es sind ganz die Gedankengänge Solgers, in denen sich Brachvogel hier bewegt: Die ästhetischen Schriften dieses Philosophen, die auch Hegels Ästhetik so bestimmend beeinflußten, bedeuteten für Brachvogel schlechthin Anfang und Ende aller Ästhetbik. In seiner Schätzung oder Überschätzung Solgers geht er soweit, daß er das dritte Zeitalter in der Geschichte des Dramas, die beiden ersten nennt er die Epoche des Aristoteles und die Shakespeare-Lessing-Epoche, die Solgersche Epoche nennt, unter welchem Namen er das gesamte Drama der Romantik begreift. Während die beiden ersten Epochen nach Brachvogel die Idee nicht kennen, sondern den tragischen Zweck lediglich durch die Darstellung der Leidenschaft erreichten, hat es Solger nur mit der Idee zu tun, die er zum Leitstern aller Kunst erhebt. „Er richtet die ganze Summe wahrer dramatischer Kunstbestrebung nur auf den einen Zweck: Die Unendlichkeit der Idee, welche von den handelnden Personen im Drama hinieden in Wirklichkeit erstrebt werden soll, als unendlich und existierend zu bewahrheiten". Am Schluß dieser Betrachtungen, — sie finden sich in dem Aufsatz der Theatralischen Studien: „Wodurch erreichen Tragödie und Komödie ihren Zweck?" — spricht Brachvogel dann noch über das Verhältnis von Idee und Leidenschaft im Drama, und ich will die bemerkenswertesten Sätze hier zum Beweis dafür folgen lassen, wie ernst sich der Dichter in dieser Zeit auch mit der Theorie des Dramas beschäftigte.

„Die Idee ist zweifellos das Reinste, weckt auf ihrer Höhe die Begeisterung, ist das Bewegende, der Götterfunke der Menschheit. Aber weil sie so hoch und unendlich ist, ist sie abstrakt, ein rein Geistiges, und würde allein im Drama höchst undramatisch sein, die handelnden Personen zu idealen Schemen machen, wie die Märtyrer à la Polyeucte etwa sind, welche auf Kosten des Menschlichen Bewunderung erregen wollen, aber nie erregen. Die Leidenschaft ist das weniger Reine, weil sie selbst ein Übermaß ist, weckt nicht die Begeisterung, ist nicht in der Menschheit als Ganzes, aber dafür in allen einzelnen Individuen immerwährend tätig. Die Leidenschaft hat stets einen irdischen, endlichen, sinnlichen Beigeschmack, ist sie doch das große pulsierende Herz mit seinem bunten Leben. Aber dafür ist die Leidenschaft tiefer, hinreißender an sich, aufreibender als die Idee, ist zugleich ewig wie sie und in ihrem höchsten Stadium von derselben Hoheit, indeß einer so riesenhaften, dämonischen Macht, daß sie einer allwaltenden Naturkraft gleichkommt. Sie ist das dramatischere, an sich schon tragisch und komisch, und wo die Idee nur tragisch wirken soll, kann sie ohne begleitende Leidenschaft nicht leben, oder sie ist Scheinexistenz. Für Erreichung des

Zwecks der Tragödie und Komödie erscheint die Leidenschaft als das höchste Mittel der Kunst, die Idee als ein gleichfalls zweckmäßiges, wenn auch geringeres Mittel, das jedoch der Leidenschaft bei seiner Realisierung nie entbehren darf, während die Leidenschaft jeder begleitenden Idee entraten darf, um Furcht und Mitleid oder Lachen zu erregen und zu reinigen. Wenn endlich von der allgemeinen moralischen Wirkung beider die Rede ist, so steht fest, daß die Ideen die Menschen über sich erheben, vergeistigen, die gereinigten Leidenschaften aber die Menschen in sich als irdische Wesen bessern. Durch Reinigung von Furcht und Mitleid aber muß zugleich eine Reinigung aller anderen Leidenschaften folgen, weil sie alle mit der Furcht und dem Mitleid verwandt sind."

In diesen Sätzen, die mit dem oben angezogenen Thema vom Verhältnis der Dichtkunst zur Geschichte zwar nur indirekt in Verbindung stehen, ist in Kürze die ganze Ästhetik Brachvogels gegeben: die Gedanken Solgers vermischt mit den Lehren des teilweise unrichtig verstandenen Aristoteles. Es ist bezeichnend für Brachvogel, daß er die Formel von der Reinigung von Furcht und Mitleid kommentarlos übernimmt, daß er sich mit einer Zähigkeit, wie sie so oft den Autodidakten eigen ist, an diese Wortverbindung klammert, in ihr gleichsam den Zauberschlüssel für das weite Reich der Dramas zu besitzen wähnt. So ist uns des Dichters hier beiläufig erwähnte Beschäftigung mit der Theorie des Dramas gewiß an sich sehr interessant, aber wir dürfen uns auch nicht verhehlen, daß Brachvogel in dieser Hinsicht lediglich Eklektiker war, der die Ästhetik selbst nicht gefördert hat. Seine Bedeutung für das Drama liegt, wie wir weiter unten noch sehen werden, auf viel realerem Boden.

In der Zeit, da Brachvogel an seinem „Adalbert" schuf, war er noch von den höchsten Ideen beseelt; ihm schwebte ein historisches Drama großen Stils vor, und, wie die Ansätze dazu und vor allem der nachgelassene „Bruderstreit" beweisen, hätte er bei größerer Ausdauer dieses Ziel wohl erreichen dürfen. Aber die von ihm mit soviel Wärme vertretene Anschauung, daß der Dichter die ewigen Urideen der Geschichte herausarbeiten müsse, trat allmälich zurück: in seinen späteren Arbeiten ging Brachvogel mehr und mehr zur geschichtlichen Anekdote über, welche er in den Mittelpunkt einer Handlung stellt, um in farbenprächtigen Bildern alsdann theatralisch wirksame Scenen zu entwerfen.

Alles ist bei ihm auf Fernwirkung berechnet, das Gesamtbild als Ganzes meist vortrefflich; unter die Lupe nehmen darf man es nicht. Brachvogel malt al fresco. In kühler Frische und Größe den Fra Filippo Lippi und Ghirlandajo, in glutvoller Farbengebung Correggio vergleichbar. Eine Raphaelische

Sixtina darf man freilich in dieser Technik nicht erwarten, und vom Dichter, der sie auf seine Kunst überträgt, keinen Wallenstein.

In solcher großzügigen Art ist nun auch der „Adalbert vom Babanberge“ geschrieben, der für Brachvogels wahren Dichterberuf einen um so glänzenderen Beweis ablegt, da dem Stoff außerordentliche Schwierigkeiten anhaften.*) Zudem muß man bedenken, daß auch für Brachvogel jene klassische Klage Öhlenschlägers: „Erst zweifelt man, daß wir Dichter seien, und kaum haben wir das bewiesen, so zweifelt man, ob wir es bleiben werden“ in dieser Zeit doppelt galt, da er den eben erst erworbenen Ruhm verteidigen mußte.

Von vornherein ist ein Zurückgreifen des Dramatikers in das Mittelalter, also noch vor die Zeit der Reformation, wenig aussichtsreich, da das Interesse des Publikums diesen weit zurückliegenden Epochen gegenüber verhältnismäßig nur gering ist. Um dennoch Erfolg zu erzielen, muß der Dichter entweder die historische Treue verletzen, und dann wählt er den besten Ausweg, oder einen gewaltigen theatralischen Apparat aufbieten, um durch Panzergerassel und Schwerterklirren eine äußere Spannung zu erregen und so über die innere Hohlheit des Dramas hinwegzutäuschen. Ein widerwärtiger Anachronismus ist das Resultat dieser letztgenannten Methode.

Brachvogel wählte den ersten Weg, machte seinen Adalbert zu einem Götz des zehnten Jahrhunderts, der von noch ideellerem Schwunge getragen ist als der Ritter mit der eisernen Hand, und stutzte das Stoffliche, den Untergang Adalberts des Babanbergers, zurecht, indem er einen Konflikt mit der Geistlichkeit hineinbrachte.

Bischof Rathulf von Würzburg hatte die Juden seiner Stadt, denen er eine große Summe Geldes schuldete, erbarmungslos vertrieben, als sie das Darlehen zurückzufordern wagten. Bei Adalbert fanden diese jüdischen Hugenotten aber Zuflucht und wurden so der Anlaß zu einer erbitterten Fehde zwischen dem Babenberger und dem Bischof. Im Verlaufe des Kampfes wird Adalberts Bruder gefangen, enthauptet und schimpflich unter dem Stadttore von Würzburg verscharrt, doch erst als der eigene Bruder in des Gegners Hand geraten, lenkt Rathulf zu einem Vergleich ein. Der ergrimmte Adalbert sendet nun als Vermittler den treuen Juden Gogol, der unter größter Gefahr den Leichnam des Hingerichteten auf das Stammschloß der Babenberger gerettet hatte. In der Sendung eines jüdischen Boten erblickt aber der Bischof eine unerhörte Beleidigung der Kirche, bringt den Streitfall nunmehr vor den Reichstag zu Tribur, und erwirkt, dank den Intrigen des Erzbischofs Hatto von Köln,

---

*) Zum Stoff vgl. Deutsche Sagen, herausg. von den Brüdern Grimm. 2 Bd., 3. Auflage. Berlin 1881. S. 87.

die Reichsacht gegen den Markgrafen. In den darauf folgenden Kämpfen, in welchen auch der treue Gogol fällt, gelingt es dem trügerischen Hatto, unter Friedensversprechungen den allzu vertrauensseligen Adalbert in das kaiserliche Lager zu locken, wo er in Rathulfs Zelte schmählich enthauptet wird. Nachdem Adalberts Gattin Braunehilde vergeblich vor dem falschen Bischof einen Kniefall getan, stößt die greise Mutter, die dem kaiserlichen Blute des großen Karl entsprossene Baban, dem verruchten Feigling eine Spindel ins Herz, von der die Sage ging, daß einst eines Mannes Leben an ihr hängen bliebe.

Die dramatische Phrase, die abstrakten Räsonnements, das Reflektieren ist diesem Stücke im Gegensatz zum „Narziß" gänzlich fremd. Die Aktschlüsse sind von zwingender Notwendigkeit und theatralisch höchst wirksam. Der beste Aufzug ist entschieden der erste, der eine fast verschwenderische Charakteristik entfaltet, und in klarer Weise die Grundlinien der ganzen Dichtung vor uns entwirft. Eine Steigerung von hier aus erscheint unmöglich, und in der Tat erlahmt mit der Zeit das Interesse des Zuschauers, der gerade bei diesem Dichter an atemlose Spannung gewöhnt ist. Brachvogel beging den Fehler, sich im Anfange zu sehr auszugeben; er vermochte die in ihm wogende Kraft und Ideenfülle nicht zurückzuhalten und auf das ganze Stück zu verteilen: Mäßigung kannte dieses zügellose Temperament nicht*).

Und dann ist das ganze Drama ein wenig einseitig, gar zu idealistisch gehalten. Vornehmlich Adalbert verfügt über einen zu glühenden Idealismus und handelt in seiner grenzenlosen Vertrauensseligkeit den Forderungen des Lebens und der Vernunft in so naiver Weise entgegen, daß er unser tragisches Mitgefühl eigentlich verwirkt, zum mindesten aber stark beeinträchtigt. Wer so leichtgläubig ist, so unbesonnen in eine plumpe Falle läuft wie Adalbert von Babenberg, ist kaum zu bedauern. Was der Dichter wollte, ist klar. Ihm schwebte ein echter deutscher Degen vor, ein Recke der grauen Vorzeit, den übergroßes Vertrauen zu seinen Mitmenschen ins tiefste Elend, in den Tod stürzt. Aber der Eifer riß Brachvogel hin, und so erreichte er an einzelnen Stellen gerade eine entgegengesetzte Wirkung**).

Wie dem aber auch sei, das Stück hat, auch hinsichtlich der Charakteristik, seine großen Vorzüge, auf die ich oben ja näher eingegangen bin. Vor allem ist dem Dichter in der lebens-

---

*) Der einsichtsvolle Kritiker Theodor Rötscher sagte: daß, „wenn Brachvogel unsere Erwartungen so erfüllt hätte, wie sie der erste Akt anregt, wenn er diese außerordentliche Spannung durch das ganze Werk zu gipfeln versucht hätte, ein dramatisches Werk ersten Ranges vor uns stünde." Vgl. „Berlinische Nachrichten von Staats- u. gelehrten Sachen", 1856, Nr. 296.

**) Vgl. die Briefe der Fürstin Caroline Sayn-Wittgenstein an Georg und Emma Herwegh. Abgedruckt in der „Deutschen Revue" XXXIII, S. 348:

wahren Gestalt des Juden Gogol ein vortrefflicher Charakter gelungen, entschieden eine der besten Gestalten aus all seinen Dramen. In der Uraufführung bot Döring in dieser Rolle eine Glanzleistung und erntete großen Beifall.

Den Frauen — und das ist höchst charakterisch für Brachvogel — ist nur ein kleiner Raum im Drama eingeräumt; sie gehen, mit Ausnahme der alten Baban, die wie ein Geist über dem Ganzen schwebt, auch nur wenig über das Typische hinaus.

Mondecaus.

1858.

Im Adalbert hatte Brachvogel zweifellos eine Verinnerlichung erstrebt, einen Weg betreten, dessen Verfolgung ihn zu bedeutenderen poetischen Leistungen hätte führen können. Aber anstatt sich mit dem Lobe der strengen Kritik zu begnügen und unbeirrt durch den geringen äußeren Erfolg auf der betretenen Bahn rüstig fortzuschreiten, wandte er sich — wie schon hervorgehoben — von neuem der Sphäre des „Narziß" zu. Das glänzende Spiel seiner Phantasie, welches die Pompadour einst mit dem verkommenen Musiker zusammengeführt hatte, brachte jetzt Salomon de Caus mit Frankreichs größtem Kardinal in Zusammenhang.

Was tut es, wenn die Antwort auf die Frage, ob Caus wirklich der Erfinder der Dampfmaschine war, zum mindesten zweifelhaft ausfällt, oder wenn wir bei genauerer Prüfung die ganze Handlung als unhistorisch erkennen; die Tragödie des Schöpfergenius bleibt dennoch bestehen.

In Mondecaus hat sich Brachvogel selbst porträtiert. Derselbe hohe Schöpfergenius beseelte auch ihn! Und dann dieser furchtbare Zusammenbruch, dieses Nichtdurchdringenkönnen, das Unverstandensein dieser genialen Natur, deren tragisches Schicksal Brachvogels eigenem Empfinden schmeichelte.

Mondecaus hat viel von Narziß, auch er wird durch sein Geschick in die Nacht des Wahnsinns getrieben. Sein ganzer Lebensinhalt ist die Idee einer großen Erfindung, zu deren Verwirklichung ihm die Mittel fehlen. Oft hat er schon den Versuch

---

„Ich habe neulich den „Babenberg" desselben Dichters gesehen. Der ist mehr wert, das Stück wurde hier (in Weimar) recht gut gegeben, so daß es seinem ganzen Gehalt nach zur Geltung kam. Wäre der Verfasser ein Franzose, so könnte man es für eine Satire der politischen oder anderen Leichtgläubigkeit des rechtschaffenen Germanen halten . . . . . „Babenberg" ist ein „Grandisson", immer und immer wieder wird er das Opfer seiner Einfalt und Gutmütigkeit, wobei er stets wunderbar die Rolle des „biederen Mannes" beibehält. Ich bin überzeugt, Sie und vor allem Ihren Gemahl würde es ungemein amüsieren. Vom schnurrigen Standpunkt aus betrachtet, ist diese ehrliche Tölpelei, die mit Konsequenz und Sorgfalt, ja sogar mit Feinheit wiedergegeben wird, zum Platzen vor Lachen . . . . "

gemacht bis zu Richelieu zu dringen, jedoch immer vergeblich. Da endlich erreicht sein Freund, der Gascogner Bradamant, indem er dem Kardinal eine Verschwörung vorspiegelt, die heißersehnte Unterredung: Mondecaus steht vor dem Einzigen, dessen Allmacht ihn fördern könnte, ein Marquis Posa vor einem Philipp! Schon scheint die Erfüllung seines Wunsches nahe, schon scheinen nur Minuten ihn noch von der Verwirklichung seiner Idee zu trennen, da schickt ihn Richelieu nach Bicêtre. Er, der größer war als seine Zeit, dessen Gedankenflug dem trägen Entwicklungsgange der Jahrhunderte voraufeilte, den ein Richelieu nicht fassen konnte, soll unter Wahnsinnigen sein Leben verzetteln.

Seine Freiheit konnte man ihm nehmen, nicht seine Gedanken. Doch auch die neidet man ihm. Der Engländer Worcester verspricht dem Unglücklichen die Freiheit und ein Vermögen, und auf diese Verheißungen hin trennt sich endlich Mondecaus zerrissenen Herzens von seinem Entwurf, zumal sein Weib vor Jammer dem Tode nahe ist. Ein Gegenbefehl Richelieus widerruft aber die Befreiungsordre, und der unglückselige Physiker taumelt geistig und seelisch gebrochen an dem Tore zurück, das sich ihm nun unerbittlich für immer verschließt. Zu spät, erst als er von den ungeheuren Erfolgen des Engländers hört, erkennt der Kardinal die Größe Salomons, eilt selbst zu seiner Befreiung nach Bicêtre, prallt aber entsetzt vor dem furchtbaren Bilde zurück: Mondecaus ist wahnsinnig geworden.

Zum Nachteil des Ganzen hat Brachvogel eine Nebenhandlung eingefügt, welche die Wirkung der Tragödie stark beeinträchtigt. Der Dichter konnte der Neigung nicht widerstehen, auch die anderen hervorragenden Ereignisse der Zeit in sein Drama zu verflechten, um so die frei erfundene Handlung gewissermaßen historisch legitim zu machen. Darunter leidet aber die Einheit, und unser Interesse wird zersplittert. Die schöne Marion de l'Orme wollen wir noch hinnehmen, da sie uns ein willkommener Kontrast zu Richelieu ist, dessen eigenste Züge durch sie erst zur Geltung kommen, aber warum müssen wir auch für Cinq Mars zittern, während unsere Gedanken bei dem Unglücklichen in Bicêtre weilen?

Rudolph von Gottschall macht Brachvogel einen schweren Vorwurf daraus*), daß für das Geschick des Helden bereits im zweiten Akt die Würfel fallen, was ich nicht ebenso bereitwillig unterschreiben möchte wie seine andere Bemerkung, daß es eine Geschmacklosigkeit ist, wenn Mondecaus im Wahnsinn sein Weib auf einem Dampfroß gen Himmel reiten sieht. Diesem letzten

---

*) Dtsch. Nationalliteratur des 19. Jahrhdrts., 7. Aufl., B. 3, S. 511, Breslau 1902).

Übelstand ist ja aber leicht durch einen Regiestrich abzuhelfen; vielleicht ließe man überhaupt die Erkennung Richelieus am Schlusse besser ganz fort, denn der Kontrast und mithin die Wirkung wäre viel schneidender und ergreifender, wenn Mondecaus in seinem Wahnsinn stürbe und im Wahnsinn die Kunde von Worcesters Erfolge vernähme.

Gegen Gottschalls ersten Vorwurf möchte ich aber Brachvogel in Schutz nehmen, denn Mondecaus' Überführung nach Bicêtre bedeutet keineswegs die Katastrophe, sondern ist nur ein gewichtiges Moment in der Steigerung. Geschickt hat Brachvogel dann den Höhepunkt der Tragödie — Mondecaus erhält die Freiheit wieder und hat durch die versprochene Summe Aussicht auf Verwirklichung seiner Erfindung — durch ein tragisches Moment mit der sinkenden Handlung verbunden. Unmittelbar an diese glänzende Aussicht schließt sich der Widerruf der Befreiungsordre, durch dessen Folgen diese wichtige Stelle im Drama eine ganz besondere Bedeutung erhält. Die Katastrophe ist durch die Cinq Mars- und Worcester-Handlung noch eineinhalb Akte hingezogen und fällt mit dem Schlusse des Dramas zusammen.

Der Erfolg des „Mondecaus"*) war dem des „Narziß" nicht unähnlich und wieder zu einem nicht geringen Teile der vorzüglichen Darstellung der Schauspieler zu danken, die sich allmählich auf Brachvogel eingespielt hatten, besonders Dessoir, der in der Titelrolle eine glänzende Leistung bot. Hatte der Künstler im „Adalbert" die undankbare Rolle des Bischofs Rathulf gespielt, die in ihrer psychologischen Starrheit seinem stark individuellen Können nur wenig Gelegenheit zur Entfaltung bot, so entsprach die Gestalt des Mondecaus seinem tiefsinnig grübelnden Wesen, bot eine so reiche Charakterentwicklung, daß Schauspieler und darzustellende Rolle sich förmlich deckten, und der Verdacht aufkam, der Dichter habe die Rolle Dessoir direkt auf den „Leib geschrieben", eine Vermutung, die sich bei Betrachtung des folgenden Dramenentwurfes bestätigen wird.

Der Stolz von Rom.

1858.

Mit dem „Adalbert" hatte Brachvogel bewußt eine vom „Narziß" fortführende Richtung eingeschlagen und, als nicht

*) Die Erstaufführung fand am 8. Oktober 1858 im Königlichen Schauspielhause zu Berlin statt. Unmittelbar danach wurde das Stück ins Schwedische übersetzt und erzielte im Februar des folgenden Jahres zu Stockholm beim Publikum freundliche Aufnahme. Die Kritik jedoch war dagegen, da ein Norweger, namens Munch, den gleichen Stoff behandelt hatte und sie diesem Werke den Vorzug geben wollte. So fiel das Stück, wie aus dem Briefe eines Fräulein Spanier an Brachvogel hervorgeht, der vom 1. März 1859 aus Stockholm datiert ist.

gleicher Beifall ihm lohnte, mit dem „Mondecaus“ wieder das erfolgreiche „Narzißgenre“ erstrebt, doch noch ehe das letzte Werk in Scene ging, arbeitete der nimmer rastende Dichter bereits an einem neuen Drama, das beide Richtungen vereinigen sollte. Leider aber ist das Trauerspiel „Der Stolz von Rom“ ein Torso geblieben, denn über den ersten Akt und wenige Zeilen des zweiten ist Brachvogel nicht hinausgekommen.

Dieses nachgelassene und bisher unbekannte Fragment ist für die Erkenntnis Brachvogels von hervorragender Bedeutung, rein stofflich betrachtet schon deshalb interessant, weil es mit dem ebenfalls nachgelassenen Romantorso: „Der Sklave“ das einzige seiner Werke ist, das in der römischen Geschichte wurzelt*).

Der Stoff ist aus Tacitus, und zwar aus dem Supplement der verlorenen Bücher, entlehnt und behandelt Paetus Caecinas und seiner edlen Gemahlin Arria Glück und Ende. Die Handlung spielt um das Jahr 50 unter der Regierung des Kaisers Claudius.

Wieder einmal findet einer jener blutigen Arenakämpfe statt, deren rohe Reize allenfalls noch ausreichten, die Schwüle der Cäsarenzeit zu beleben, und zwar steht den Römern ein ganz besonders sinnekitzelndes Schauspiel in Aussicht, nämlich der Kampf des Arkas und seiner Familie mit einem Löwen, dem die Beklagenswerten waffenlos und ohne Kleidung vorgeworfen werden sollen. Ganz Rom strömt in den Circus, und wen die Neugierde nicht treibt, den jagt die Angst, dem Caesar zu mißfallen, an den Ort des Grauens. Sogar ein Mann begibt sich zur Arena, der noch niemals dem blutigen Kampfspiel beigewohnt, Paetus Caecina, dem das Volk den ehrenvollen Namen „Stolz von Rom“ gegeben. Wut füllt den Caesar, als der ganze Circus sich jauchzend bei Caecinas Ankunft erhebt, und als nun dieser gar das blutige Ende des fürchterlichen Löwenkampfes zu verhindern weiß, indem er sich bei des siegreichen Arkas vergeblichem Flehen stolz erhebt und „Wehe über Rom und auf den Caesar Schande“ rufend, den Circus verläßt und alles Volk ihm zujubelt, da kennt des Kaisers Wüten keine Grenze mehr, und er begibt sich auf der Stelle in seinen Palast, um über den kühnen Senator das Urteil zu sprechen. Sein Inneres schreit nach Blut, und sein Begehren scheint genährt zu werden durch der Senatoren schmeichelnde Worte, die der Consul Crispus ihm überbringt.

---

*) Sehr wichtig für Brachvogels Arbeitsweise erscheinen mir die dem Personenverzeichnis beigefügten Namen der Schauspieler, denen die einzelnen Rollen zugedacht waren, wodurch die vorher ausgesprochene Vermutung sich bestätigt. Dessoir sollte den Claudius spielen und Döring den Caecina, während Brachvogel anfangs gerade an die umgekehrte Besetzung gedacht hatte. Ebenso unschlüssig war er, in welches Jahr er das Stück verlegen sollte; wie die durchstrichenen Zahlen beweisen, schwankte er zwischen den Jahren 40, 42 und 43, bis er zuletzt: „etwa im Jahre 50“ angab.

Crispus: Erhabener Caesar, Abglanz des Allvater Jupiter, gefall es Dir durch meinen Mund den tiefen Abscheu des Senats zu hören, den dieser Schimpf des Caecina —

Claudius: (dröhnend) Schimpf! Weß freche Lippe sagt, ich sei beschimpft? (sieht sich starr um) — Beschimpft? (lächelt hämisch, arglistig) Bin ich, sagt liebe Senatoren, sag, guter Crispus mir, ward ich beschimpft? —

Crispus: (schmeichlerisch zaghaft) Wer kann, o Herr, den Caesar wohl beschimpfen. So wenig wie der Sonne Strahl vom Zischen der Natter —

Claudius: Haha! Wie doch so schmeichlerisch die röm'schen Hunde wedeln! — (wütend) Ich aber sag euch, Caesar ward entehrt, wie nie ein Herrscher, seit die Erde steht . . . . .

Bei diesem erbärmlichen Lobgehudel besinnt sich Claudius auf sich selbst, und sein Urteil über Caecina und dessen edle Gattin Arria, die ihn an seine Jugendzeit mahnt, wo er noch frei von Schuld die schöne Epicharis liebte, bis er durch ihre willkürliche Ermordung schwere Schuld auf sich lud, fällt nicht nur günstig aus, sondern er ernennt den „Stolz von Rom" sogar zum ersten Konsul. Aber sein schwankender Sinn wandelt sich wieder, als er des Volkes Jubelrufen hört, das nur Caecina und Arria gilt, doch nicht ihm selber, nicht dem Herrscher Roms, und der wankelmütige Imperator leiht freudig der Versuchung, an Caecinas Glück zu rühren, ein willig Ohr.

Aelius: Und wenn der Stolz von Rom zu Falle kommt?

Claudius: (hohnlachend) Dann? — Hahaha! — Er hat des Claudius Kampfspiel unterbrochen und ihn entehrt, nun, ich will dann mit ihm ein atellanisch Togalustspiel geben, bei dem ganz Rom vor Lachen bersten soll!!

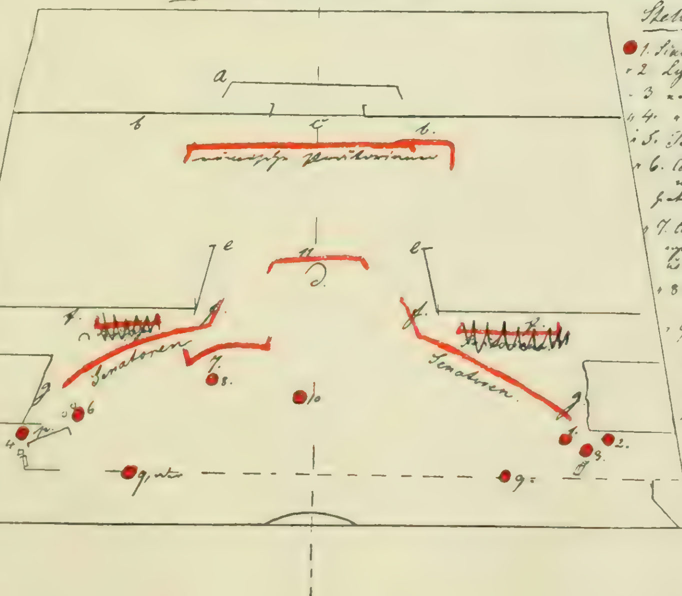
So schwant uns Unheil für Caecinas Glück, und die Worte des alten Scaurus am Schlusse des ersten Aktes lassen eine unheimliche Entwicklung vorausahnen.

Scaurus: „O armer, siegesstolzer Caecina!" Ein Ausgang nur führt ihn zum Ziele. Ich will das Licht ihm geben! (Hebt betend die Hände nach oben) Und Du, um Deinen Sohn, gewähr es mir!!! —

(Vorhang fällt rasch.)

* * *

Brachvogels moderner Geist tritt uns in jedem Wort entgegen: das sind nicht die konventionellen Römergestalten, wie wir sie von den Nero- und Scipiodramen her alle kennen, sondern wirkliche Menschen, die handeln; kein Abklatsch von Shakespeares Römergestalten, und doch etwas von ihrem Geiste darin. Wir blicken in das sittenverderbte entnervte Rom der Kaiserzeit, an dessen Spitze ein Claudius steht; bei Brachvogel nicht der blut-



Faksimile einer Manuskriptseite aus Brachvogels nachgelassenem Trauerspielfragment „Der Stolz von Rom“.

dürftige rohe Tyrann, sondern der wahnsinnige Caesar, der durch seine Allmacht, durch seine Zeit so werden mußte. Gerade das allmähliche, aber finster notwendige Werden in diesem furchtbaren Charakter reizte Brachvogel, und er dachte zweifellos an seinen „Stolz von Rom", wenn er gelegentlich eines Aufsatzes über „Die alte und neue Schule der Schauspielkunst" folgende Sätze schrieb*): „Einen Caligula zu zeichnen, wie er Verderben speit, ist keine sehr große Gefährlichkeit, wenn man seinen Pinsel nur brav in Crebillon'sche Farben taucht, aber zu zeigen, welche heftigen Anstöße eine Menschenseele so zur Bestie verkrüppeln können, zu zeigen, daß kein Mensch so Bestie werden kann, um den natürlichen Adel zu verlieren: daß Gott ihn doch nach seinem Bilde schuf, zu zeigen, wie jegliche seiner Bluttaten, jedes in ihm erwachende Pantergelüst aus einer naturwahren Seelenerscheinung, einer ganz reellen Ursache entspringt, und nur deshalb so allzerstörend auftritt, weil der Herr der Welt sich selber nicht in der Gewalt hat, sein größter Sklave ist; zu zeigen in ihm, wie Gott den Tyrannen das innerste Naturgesetz vorschrieb, in sich selber die Grenze ihrer Allmacht und Verbrechen zu finden, das kann eben nur ein echter Künstler. Er kann dann sicher sein, daß man seinem Caligula Furcht und Mitleid nicht entziehen, daß sein Tyrann gerade die Wirkung haben werde, die Nachwelt zu versöhnen, indem er ihn als Werkzeug in der Hand des Schöpfers darstellt".

Ein erustes und echt künstlerisches Wollen hat Brachvogel bei der Schaffung des Trauerspielfragmentes beseelt. Die Grundidee dieses Dramas gemahnt uns an Hebbel, der in der Epoche seines reifsten Schaffens mit Vorliebe die Wendepunkte zweier Zeitalter herausgriff und ihre verschiedenen Weltanschauungen aufeinanderplatzen ließ. Wie in „Herodes und Marianne" die sinkende Nacht der heidnisch jüdischen Welt und das aufstrahlende Morgenrot des christlichen Glaubens gleichsam in den Lüften miteinander ringen, so bringt Brachvogel im „Stolz von Rom" das aufdämmernde Christentum mit der morschen, vom Scheine ewiger Schönheit dennoch verklärten antiken Götterwelt in Gegensatz. Er hat diesen großen Gedanken nicht zu Ende gedacht; das Werk, welches vielleicht berufen war, sein reifstes zu werden, blieb Fragment, ein Torso wie Hebbels „Moloch", und doch trug sich der Dichter bis an sein Ende mit dieser Idee, noch am letzten Abende seines Lebens arbeitete Brachvogel am „Sklaven", in den sich der Grundgedanke aus dem „Stolz von Rom" hinüber gerettet hatte. Das selbe sehnsuchtsvolle Suchen nach einem dritten Reiche, das durch Ibsens

*) Der Aufsatz ist ebenfalls in den „Theatralischen Studien" Brachvogels abgedruckt.

„Kaiser und Galiläer“ zieht, klingt aus den letzten Worten des Dichters, die er wenige Stunden vor seinem Tode schrieb:

„Als der Abend sank, es still im Hause geworden war, saßen oben in ihrer dunklen Kammer die Sklaven, Mann wie Weib, und der Grieche erzählte ihnen flüsternd von dem Licht, das durch die Finsternis schien und welches die Menschen nicht begriffen hatten, das Licht, das die Wahrheit und die Liebe sei, durch diese Liebe aber die Freiheit“.

Der Usurpator.

1860.

Wir dürfen es wohl als einen literarischen Verlust ansprechen, daß der „Stolz von Rom“ ein Torso geblieben, werden es umsomehr bedauern, als das Werk, dem er weichen mußte, nicht gerade auf einer poetisch hohen Warte steht. Brachvogels Idee, das historische Drama weiter anzubauen, ist an sich wohl zu loben, nicht aber die Art, in der er dies tat.

Für die Literaturgeschichte ist es nicht nur wertvoll, sondern oft sogar unerläßlich, auf die Tageskritiken zurückzugreifen, da sie allein imstande sind, ein getreues Bild von der Wirkung zu entwerfen, die ein poetisches Erzeugnis in seiner Zeit ausgeübt hat. Bei dem Durchblättern der betreffenden Zeitungen finden wir nun gewichtige Stimmen, die Brachvogel sogar den Augenblickserfolg seines „Usurpator“ streitig machen wollten, da man sich an seine Art bereits zu sehr gewöhnt hatte; eine höchst bemerkenswerte Tatsache.

Der einst viel gefürchtete Kritiker Kossak äußerte sich wie folgt*): „Das neueste Stück Brachvogels wurde am Sonnabend von dem gewöhnlichen, stark kritisch gestimmten Publikum unserer ersten Vorstellungen mit derjenigen Spannung erwartet, welche der Dichter des Narziß durch seine bekannte Arbeitsmethode hervorzubringen versteht. Um das Endresultat zu melden, bemerken wir gleich, daß der Dichter teils allein, teils in Gemeinschaft mit dem Darsteller der Titelrolle Cromwell, Herrn Dessoir, dreimal gerufen wurde, und das ein Teil des Publikums seine Zufriedenheit mit dem Trauerspiele durch den lautesten Beifall verkündigte. Eine ziemlich starke Minorität ließ dagegen wiederholt die bekannten Zeichen der Unzufriedenheit hören. Die Enthusiasten begeisterten sich an den starken Effekten, welche der Dichter fast in jedem Akte, namentlich aber am Schluß eines jeden anhäuft, während ihre verständigeren und feiner fühlenden

*) Vgl. Berliner Montags-Post, Jahrgang 1860, Nr. 8. Die Erstaufführung des „Usurpator“ fand im Königlichen Schauspielhause zu Berlin am 18. Februar statt.

Gegner sich durch diese verbrauchten Mittel nicht für den Mangel an allem kernhaften Wesen von Geschichte und Poesie hinlänglich entschädigt hielten".

Der Vorwurf der Effekthascherei, der schon bei der Pompadourtragödie von den verschiedensten Seiten erhoben wurde, traf den „Usurpator", der eine Übertragung des Narzißgenres in das historische Drama bedeutet, in verstärktem Maße. Gegen „Adalbert vom Babanberge" ist dieses Trauerspiel entschieden ein Rückschritt, wenn auch das Grundmotiv, daß ein durch Täuschung in schwerste Schuld verstrickter Charakter nach verzweifelten Seelenkämpfen den auf ihm lastenden Gewissensqualen erliegt, durchaus nicht undramatisch ist.

England mit seinen Kämpfen aus der Puritanerzeit ist der Schauplatz, und Cromwell der Held des Dramas. Diesem Stoff, an dem sich einst Raupach vergriffen, und der Victor Hugo reizte, eine höchst undramatische Tragödie daraus zu machen, deren Vorrede das Parteiprogramm für die französische Romantik wurde — ähnlich wie Wienbargs „Ästhetische Feldzüge" für das „Junge Deutschland" — haftet von vornherein eine Schwierigkeit an: er ist mehr für die epische, als für die dramatische Komposition geeignet. Eine historische Entwicklung, die sich im Verlauf von elf Jahren vollzieht, ist schwer zu einer festen Einheit zusammenzuschmelzen, und Brachvogel ist die Lösung dieser schwierigen Aufgabe nicht recht geglückt. Innerhalb der Akte ist die Einheit der Zeit gewahrt, aber zwischen den einzelnen Aufzügen liegt immer ein längerer Zeitraum, so daß die Komposition an die melodramatischen Arbeiten der Franzosen erinnert, die nur Tableaux, aber nicht organische Entwicklung geben. Es stört entschieden, wenn wir im dritten Akte Cromwell fest entschlossen sehen, sich die Krone aufs Haupt zu setzen, und zu Anfang des vierten Aktes, der fünf Jahre später spielt, hören, daß er sich die Krone erst antragen läßt.

Ähnlich liegen die Verhältnisse bei den anderen Aufzügen, deren schleppender Gang uns die innere Einheit, die wir nun einmal von jedem Kunstwerke verlangen, vermissen läßt; ein Mangel, über den uns auch die wirksamsten Scenen nicht hinwegtäuschen können. Trotz allem machte Brachvogels starke Phantasie, sein ungewöhnliches Bühnentalent und die glückliche Gabe, die Maske historischer Personen zu erfassen, aus dem schwierigen Stoffe ein sehr bühnenwirksames Drama, dem freilich ein hoher literarischer Wert nicht beizumessen ist.

Um seinem Sohne eine Stellung am königlichen Hofe zu verschaffen, hat der allmächtige Volksgeneral Cromwell mit dem gefangenen und vom Parlament verlassenen König einen Geheimpakt geschlossen unter der Bedingung, daß sein Sohn Richard von der intriganten Lucy Percy ließe, einer Tochter aus

dem ränkesüchtigen Hause der Northumberlands. Als die Listige sogar versucht, Cromwell zu einem Verrat am Parlament zu überreden, wird sie gefangen genommen. Unter dem frömmelnden Schein einer Beichte verrät sie nun dem fanatischen Puritaner Gilbert den Geheimvertrag, entflieht nach London und fälscht einen Brief Karls an seine Gemahlin, in dem Cromwells Leichtgläubigkeit und Ehrgeiz bitter verhöhnt werden, und spielt dieses Schreiben dem General in die Hände, worauf dieser wutentflammt die Enthauptung des Königs trotz der inständigen Bitten seiner Familie erwirkt. Nachdem Lucy dem Usurpator aber die Fälschung des Briefes und die Unschuld Karls eingestanden hat, ist Cromwells Seelenruhe dahin, und die furchtbare Schuld des Königsmords verfolgt ihn durch lange Jahre und macht sein Ringen um die Krone zu einem ihn selbst verzehrenden Kampfe. In seiner Todesstunde läßt er das Bild des Gemordeten vor sich bringen und beichtet seinem Sohne das schwere Unrecht, der an der Leiche des Vaters den feierlichen Eid ablegt, die Krone den Erben des Königs zu sichern.

Der „Usurpator" bietet vielfach literarische Anknüpfungspunkte. Für seinen Helden hat Brachvogel manchen Zug von Schillers Wallenstein entlehnt: so das Zögern und Schwanken im Entschließen, dem dann die rasche Tat übereilig folgt, während seine Haltung und Sprache den Truppen gegenüber an die Scene mit den Pappenheimern erinnert. Auch fast wörtliche Anklänge finden sich, wenn Cromwell zum Beispiel zu Pearson sagt: „Anderen gab ich mehr Ehre — Dir mein Herz"*). Sein Sohn Richard, wenigstens in der ersten Hälfte des Dramas, ist ein Geistesverwandter des jungen Piccolomini, dem in seiner liebreichen, entsagungsvollen Gemahlin eine zweite Thekla zur Seite steht; Maria ist eine „schöne Seele" wie Friedlands Tochter.

Cromwell weist eine Unmenge aus anderen Dramen bekannter Züge auf, erinnert in seinem Verhalten, nachdem er von Karls höhnischem Briefe erfahren, an Buttlers Abfall von Wallenstein, der durch ganz ähnliche Motive hervorgerufen wird, während der Volksgeneral in anderen Scenen wieder charakteristische Merkmale des Goetheschen Götz aufweist.

In Lucy Percy ist dem Dichter eine psychologisch fein ausgearbeitete Frauengestalt gelungen, die in ihrer siegesgewissen Koketterie an Goethes Adelheid erinnert, vor allem aber die Abstammung von der schönen, grauenhaft verführerischen „Myladie" der Dumas'schen „Musketiere" nicht verleugnen kann. Dieser

---

*) Vgl. Usurpator I, 14 und Wallensteins Tod III, 18, wo Wallenstein zu Max sagt:

Ich habe viele tausend reich gemacht,
Mit Ländereien sie beschenkt, belohnt
Mit Ehrenstellen — dich hab' ich geliebt . . .

Roman mit seinen beiden Fortsetzungen „Zehn Jahre hernach" und dem „Vicomte von Bragelone", dessen Einfluß auf die zeitgenössische deutsche Literatur bei weitem noch nicht zur Genüge erkannt ist, hat die wesentlichsten Züge für die Handlung und den Charakter Cromwells geliefert, und bildet ohne Zweifel die historische Grundlage für Brachvogels Tragödie*). Auch Walter Scotts Roman „Woodstock", der zu der selben Zeit spielt, hat auf den „Usurpator" gewirkt; so scheint die letzte Scene mit dem Bilde König Karls dem genannten Romane entnommen.

Aber auch Brachvogels originelle Erfindung zeigt sich wieder, zum Beispiel bei der Fiktion des unhistorischen Vertrages, den er zwischen Karl, der wohl zum Fehler des Dramas auf der Bühne überhaupt nicht erscheint, und Cromwell abschließen läßt.

Im Ganzen ist der „Usurpator" aber nicht als ein Fortschritt in Brachvogels künstlerischer Entwicklung zu begrüßen, wenn ich auch Julian Schmidts gar zu absprechendes Urteil nicht unterschreiben möchte**). Das Stück spricht zwar wieder für Brachvogels eminente Kenntnis von allen bühnenwirksamen Mitteln, zeigt zugleich aber, wie er immer mehr auf den Weg eines rein äußerlichen Dramatisierens geriet. Die starke Benutzung des Romanes von Dumas ist ein Vorgeschmack zu den Dramatisierungen seiner eigenen Romane, welche Brachvogel bald in größerem Umfange vornahm.

Bianca Cenci.

1860.

Der äußere Erfolg des „Usurpators" ließ viel zu wünschen übrig, der geringe Beifall machte den Dichter „theatermüde". Zwar versuchte er mit dem Schauspiele „Bianca Cenci" noch einmal eine frische Attacke auf die Bühne, als aber auch sie

*) Um nur ein markantes Beispiel herauszugreifen, so hat Dumas bereits den wirksamen Zug, daß sich lange Zeit kein Nachrichter findet, das Urteil an dem Könige zu vollziehen. Hier wie dort erklärt sich aber schließlich ein Fanatiker zu der Untat bereit. „Und weißt Du, wer's verrichtet? — Trotz Larve und Matrosenkleidern erkannt' ich ihn! — Joice!" (Usurpator II, 11). Die näheren Umstände stimmen genau mit Dumas überein.

**) Vgl. Grenzboten. Jahrgang 19. I. Semester. II. Bd. S. 292. Leipzig 1860. „Brachvogel hat in seinem ersten Versuch den glücklichen Griff getan, starke, wenn auch gemeine Effekte zu haschen; statt sich weiter zu bilden, hat er diese Effekthascherei immer mehr verstärkt. Die Folge ist schlimm genug: das vorliegende Drama ist nicht nur absolut wertlos, sondern so schlecht, daß man kaum begreift, wie so etwas heutzutage noch aufgeführt werden kann. — Nebenbei ist die Art und Weise, wie hier mit Cromwell umgesprungen wird, doch außer allem Spaß. — Will Brachvogel überhaupt noch etwas leisten, so muß er seinen früheren Erfolg ganz vergessen und nachholen, womit er hätte anfangen sollen, mit Studien des Lebens und der Geschichte".

erfolglos blieb, warf er resigniert die Feder aus der Hand und widmete sich fortan der Romanschriftstellerei*).

Mit jener berühmten Cenci, die im Jahre 1599 hingerichtet wurde und die Byrons Freund Shelley in einer ergreifenden Tragödie verherrlicht hat, ist der Brachvogel'schen Heldin nur der Name gemein. Die ganze Handlung erscheint überhaupt weniger der Geschichte, als vielmehr einer venezianischen Novelle entnommen, da das novellistische Element kaum an einer Stelle ganz überwunden ist. Nebenbei bemerkt, gehört das Drama zu den wenigen, in denen der Dichter eine Frau in den Vordergrund der Handlung gestellt hat.

Brachvogel scheint kein rechtes Vertrauen zu dem Schauspiel gehabt zu haben, denn zum einzigsten Male während seiner gesamten literarischen Tätigkeit erscheint er auf dem Theaterzettel unter einem Pseudonym: der Name Arnold sollte den Dichter des „Narziß" verbergen. Und in der Tat, das Stück hat neben unverkennbaren Vorzügen ganz gewaltige Mängel, und hätte die Kritik in Brachvogel den Verfasser geahnt, sie hätte ihn sicher gerupft, zumal seine letzten Leistungen bereits recht scharfe Beurteilung erfuhren.

Der Inhalt ist kurz folgender: Der letzte Sproß der Familie Cenci, Oberfeldherr der Republik, ist durch Verrat von den Türken geschlagen und vom Senat zum Tode verurteilt worden. Bianca glaubt aber an die Unschuld ihres Bruders, verbirgt ihn heimlich bei sich und setzt alles in Bewegung, um die Ehre ihres Hauses wieder herzustellen. Ihr Benehmen erregt aber Anstoß, und ihr heimlicher Verlobter, des Dogen Sohn Farsetti, der den Verborgenen für einen begünstigten Liebhaber hält, geht sogar so weit, Bianca öffentlich zu beschimpfen. Inzwischen wird die venezianische Flotte abermals von den Türken geschlagen, und der Befehlshaber Barbolano gesteht sterbend Cencis Unschuld ein und daß er es gewesen, der einst den Verrat begangen. Nun übernimmt Biancas Bruder wieder den Befehl über die Flotte, und nachdem er einen glänzenden Sieg erfochten, enthüllt Bianca selbst das große Geheimnis. Beschämt erkennt Farsetti seinen Irrtum, erhält von der Geliebten aber erst Verzeihung, als er, von verzehrender Reue geplagt, im Begriff ist, das Gelübde der Johanniter abzulegen.

Das Stück hat nur eine einzige Rolle, und das ist Bianca, die bei der Erstaufführung in Charlotte Wolter eine glänzende Vertreterin hatte. Die Charakteristik der anderen Figuren, die bloße Schatten sind und der Heldin nur zur Folie dienen, ist äußerst schwach, auch interessieren sie neben Bianca wenig. Der Hauptfehler des Stückes liegt aber an dem gänzlichen Mangel

*) Die Erstaufführung fand am 18. November 1860 im Viktoriatheater zu Berlin statt. Der Manuskriptdruck stammt aus dem Jahre 1861.

an Motivierung. Daß Bianca ihren Bruder verbirgt, können wir wohl begreifen, nicht aber, daß sie ihr Geheimnis auch vor dem Geliebten bewahrt, der noch dazu der Freund des Bruders ist und wie sie an seine Unschuld glaubt. Noch unwahrscheinlicher ist es aber, daß Bianca ihr Geheimnis noch hütet und ruhig alle Beschimpfungen der Gesellschaft hinnimmt, nachdem der Doge Cencis Unschuld erkannt und das Todesurteil zurückgenommen hat, was schon im zweiten Akte geschieht. Ihre Handlungsweise ist unlogisch und inkonsequent, und es könnte sich einem witzigen Kopfe leicht die Frage aufdrängen, ob vielleicht der Dichter mit dem Drama beweisen wollte, daß auch die beste und klügste Frau weder logisch denken noch folgerichtig handeln könne.

Aber Stimmung liegt in dem Stück: venezianische Mondscheinstimmung! Serenadenhaft; es ist, als glitte die schwanke Gondel heimlich zur Nacht den Canal Grande hinunter, unter dem Ponte Rialto hindurch zum Dogenpalast; Stimmung wie in den Versen Byrons, aus denen der Stolz, die Größe und die Majestät der alten Republik herausklingen:

„A thousand years their cloudy wings expand
Around me, and a dying Glory smiles
O'er the far times, when many a subject land
Look'd to the winged Lion's marble piles,
Where Venice sate in state, throned on her hundred isles!“

Sechster Abschnitt.

Die sechziger Jahre.

Ich hatte im Anfang Brachvogels Leben und seine literarische Tätigkeit mit einem Drama verglichen, dessen einzelne Akte die verschiedenen Schaffensperioden darstellten. Die fünfziger Jahre bildeten den dritten Akt mit dem mächtig herausgearbeiteten Höhepunkt des „Narziß"-Erfolges, und wir kämen nun zum vierten Akte, dem der Umkehr, wie Gustav Freytag den für den Dichter schwierigsten Teil eines Dramas nennt. Wenn es erlaubt ist, weiter im Bilde zu bleiben, so möchte ich sagen, daß Brachvogel sich mit dem von Lessing so meisterhaft geübten Kunstmittel half, nämlich durch Einführung einer neuen Gestalt das schon erlahmende Interesse des Zuschauers wachzuerhalten: er führte den Roman als neue Gestalt in sein Schaffensdrama ein.

Die sechziger Jahre stehen bei Brachvogel durchaus unter dem Zeichen des Romans, dem sich der Dichter, entmutigt durch die letzten Bühnenmißerfolge, mit allem Eifer zuwandte, nachdem er sich bereits am Ende der fünfziger Jahre auf diesem neuen Gebiete mit großem Glück versucht hatte.

Zweifellos war Brachvogels Stern als Dramatiker im Sinken, doch lag die Schuld dafür nicht allein an ihm, sondern auch zum großen Teil an den ungesunden Bühnenverhältnissen, die um das Jahr 1860 in Deutschland herrschten; an der Gleichgültigkeit des Publikums für das Drama höheren Stils, welches immer mehr der Posse, den Schwänken und elendesten Ausstattungsstücken weichen mußte. Brachvogel war nicht der einzige Dichter, der bitter über diese Zustände klagte, sondern es war ein allgemeines Leid, das alle Dramatiker jener Tage traf.*)

*) Vor allem Gutzkow klagte zu wiederholten Malen über das traurige Repertoire. Vgl. dazu seinen Aufsatz: „Deutsche Theaterzustände" in den „Unterhaltungen am häuslichen Herd", Jahrgang 1862 bes. Nr. 18 S. 355 und 56, woraus ein paar charakteristische Sätze hervorgehoben seien:

„Das Überhandnehmen der Posse auf dem Repertoire der deutschen Bühne zweiten, dritten und vierten Ranges hat es bereits soweit gebracht, daß zu guten Trauer- und Schauspielaufführungen sich nur noch ein der Zahl nach kleines Publikum einfindet, daß infolgedessen die gediegendsten schriftstellerischen Kräfte sich immer mehr von der dramatischen Literatur

Brachvogel war aber zu sehr mit der Bühne verwachsen, als daß er sich völlig von ihr hätte lossagen können, und so schrieb er trotz der vorherrschenden Romantätigkeit*) in den sechziger Jahren auch eine ganze Anzahl von Dramen, die freilich weit mehr angetan waren, des Dichters Augenblicksruhm zu mehren, als den deutschen Spielplan durch poetisch wertvolle Gaben dauernd zu bereichern. Meist waren es Dramatisierungen seiner eigenen Romane, mit denen Brachvogel nicht ohne Erfolg auf den Bühnen erschien, und der Siegeszug, den die „Prinzessin von Montpensier" und einige Jahre später die „Harfenschule" durch ganz Deutschland hielten, konnten ihm für Augenblicke wohl auch sein altes Glück wieder vortäuschen; doch in Wirklichkeit hatte es ihn längst verlassen.

Werfen wir nun aber erst einen Blick auf Brachvogels Entwicklung in seiner eben kurz skizzierten dritten Schaffensperiode. In den gewöhnlichen Darstellungen wird man vergeblich nach Aufschluß darüber suchen, denn in Bezug auf die sechziger Jahre, überhaupt bis zum Schluß von Brachvogels literarischer Tätigkeit, begnügt man sich meist mit einer Aufzählung der einzelnen Werke.

Der Ausgang der fünfziger Jahre war für Brachvogel von entscheidender Bedeutung. Sein Ruf als Theaterdichter war, wie ich schon betonte, stark im Sinken begriffen, die pekuniären Erfolge aus den Aufführungen, selbst aus denen des „Narziß" waren verhältnismäßig gering, und so mußte der Dichter bitter für sein tägliches Brod kämpfen. Die ewigen Anfeindungen der Kritik machten ihm das Leben zudem recht schwer, und so sehnte er sich denn aus der Hauptstadt heraus. Seine Blicke richteten sich nach Weimar, dessen junger, kunstsinniger Großherzog Karl Alexander ihm sehr gewogen war, wie er dies ausdrücklich in einem längeren Handschreiben bekundet hatte. Zudem hatte Brachvogel in Weimar gute Freunde, vor allem den früheren Intendanten Freiherrn von Beaulieu-Marconnay, den Vorgänger

---

zurückziehen. Der Geschmack des Publikums im allgemeinen ist in Deutschland bereits so sehr gesunken, daß selbst renommierte Schriftsteller mit neuen dramatischen Werken, besonders aber mit Trauerspielen, selten noch einen dem Wert ihrer Erzeugnisse angemessenen Gewinn an Ehre und Geld erreichen können . . . . ."

„Effekthascherei, Demi-Monde-Stücke, andere französische Machwerke, von denen wenige den Abend ausfüllen, Possen, Schwänke und sogenannte Genrebilder, Ausstattungsopern, welche die feine Spieloper immer mehr und mehr in den Hintergrund drängen, bei einigen Hofbühnen auch mit übertriebenem Luxus ausgestattete Ballets beherrschen vorzugsweise das Repertoire."

Natürlich spricht Gutzkow hier pro domo — wo täte er das nicht, wenn er über die traurigen Zeiten klagt? — aber er trifft das Richtige.)

*) Über Brachvogels Romane vgl. außer der chronologischen Tabelle seiner Werke im Anhang meinen Aufsatz „Ein vergessener Dichter" (Berliner Tageblatt, 37. Jahrgang, Nr. 596), der ebenfalls dort abgedruckt ist.

Dingelstedts, unter dessen Leitung die alte Goethebühne ihren Ruf vollauf rechtfertigte. Dorthin also wollte Brachvogel, teilte aber zuvor diese Absicht seinem Freunde Beaulieu mit, und so entspann sich ein höchst interessanter Briefwechsel, den ich wenigstens zum Teil in diesem Zusammenhang mitteilen möchte. Die Bilder, die in den Briefen von den Theaterverhältnissen zu Berlin und Weimar entworfen werden, sind zu bezeichnend, das Licht, das dabei beispielsweise auf Dingelstedt fällt, zu eigenartig, als daß ich dieses wertvolle Material unterdrücken könnte. Ich teile einige von den Briefen nunmehr mit:*)

Berlin, den 18. April 1861.

Mein hochverehrter Herr und Freund!

Der Wust mannigfacher Arbeiten, von deren größtem Teil ich wünschte, er wäre weniger um des Lebensbedürfnisses Willen, als aus innerem Drange geschrieben, hat mich bisher immer abgehalten, Ihnen, der sich für mich und meine Familie mit seltener Liebenswürdigkeit erwärmte, einmal eine Generalbeichte über die hiesigen Kunstverhältnisse und die trüben Aussichten, welche die Zukunft bewahrheiten zu wollen scheint, abzulegen. Kenne ich doch Ihre dauernde Neigung zur Kunst, so sehr man auch bemüht gewesen ist, sie Ihnen zu vergällen. Ich will mit dieser Ohrenbeichte jetzt um so weniger zögern, als gewisse Anzeichen darauf hindeuten, daß, je mehr der Himmel sich hier verfinstert, er in Weimar heller zu werden verspricht und je mehr ich Beweise habe, daß Sie an den Nebeln teilnehmen, welche demgemäß auch meine Kunsttätigkeit treffen, ja meinem Aufenthalt in Berlin allen ferneren Reiz nehmen müssen. Es wäre überflüssig, Ihnen den rohen materiellen Geist zu schildern, der sich in den letzten Jahren des Publikums und der Theaterwelt mit reißender Gewalt bemächtigt hat, auch wissen Sie bereits längst, daß auch das Hoftheater von dieser Krankheit infiziert ist. Das, was man nach alter löblicher Sitte Repertoire nennt, existiert bei uns nicht mehr und es wird ebenso wenig ein vernünftiger Haushalt mit den mimischen Kräften der Hofbühne, wie mit dramatischen Dichtungen getrieben. Was dem Publikum von Beiden augenblicklich gefällt, wird in französischer Manier abgehetzt und dann weggeworfen, es sei Shakespeare oder Ratl! Unser Hoftheaterpersonal ist, die wenigen alten bedeutenden Mitglieder abgerechnet, welche doch immer mehr der Natur ihr Recht zollen müssen, so inkomplett, daß z. B. von einem Trauerspiele, welches eine Heldin beansprucht, keine Rede sein kann. Drei

*) Die Briefe sind bis jetzt noch nicht veröffentlicht. Sie fanden sich teils im Brachvogel'schen Nachlasse, teils waren sie im Besitz der Witwe des Freiherrn von Beaulieu-Marconnay, welche mir dieselben gütigst zur Verfügung stellte.

alte Damen, die Krelinger, Werner, Blumauer haben wir, dann sind wir außer der kleinen Döllinger und Formes, welchen nur Soubretten ziemen, fertig. Sie müßten dann eine Person wie die von Wien schon abgebrauchte Kirchner rechnen wollen. Sie wissen, daß ich aus einem sehr natürlichen Gefühl der Erkenntlichkeit Herrn von Hülsen stets verteidigte und manche sehr vortreffliche Eigenschaft von ihm stets anerkennen werde, aber dieser Mann, der sonst in allen Dingen des Lebens ein so vollendeter Autokrat ist, kam nach und nach so in die Hände des Regisseurs Düringer, daß derselbe in Bezug auf das Schauspiel souveräner wurde und nun zum Direktor ernannt, das rezitierende Drama ganz und gar leitet. Wenn ich Ihnen auf Wort versichere, daß fast sämtliche Mißgriffe, die sich Herr von Hülsen namentlich in den letzten Jahren zu schulden kommen ließ, und die große Unzufriedenheit des Publikums mit der Bühne auf die Rechnung Düringers eigentlich kommen, so mögen Sie selbst erwägen, welch' Unheil dieser Mann stiften muß, der bisher stets auf die Arrangierprobe kam, ohne eine Idee von dem mise en scène des gegebenen Stückes zu haben und mit den Darstellern erst alle möglichen Experimente machen muß, ehe er weiß, auf welcher Seite gespielt werden, wie die Situation in ein Bild gefaßt werden muß. Seine menschlichen Qualitäten gleichen denen Dingelstedts. Die Aussicht, daß durch die neue Ordnung der Dinge bei Hofe auch eine Besserung der Kunstzustände angebahnt werde, ist wohl, nach allem zu urteilen, eine vergebliche. Das Direktorium Düringer bleibt unter Hülsen und noch ein zweites ärgeres Wetter zieht an, Franz Dingelstedt aus Weimar. — Wie Sie wissen, war er nun hier, zur Konferenz des bekannten Bühnenvereins und bewirkte durch den Theateragenten Heinrich, daß das Wintermärchen, nachdem es im vorigen Jahre Hülsen ablehnte, nun auf dem Viktoriatheater gegeben und ein möglichst toller Succes auf dem Wege der Klaque und Reklame erzielt wurde, wobei ihm allerlings die famose Ausstattung und das Spiel von Fräulein Wolter behülflich war und eine sechs- bis achtmalige Vorstellung ermöglichte. Mit diesem von Shakespeare erborgten Gloire gerüstet, suchte er, obwohl im vorigen Sommer in Ostende vom Prinzregenten total heimgeschickt, eine Audienz bei der Königin nach, die ihm aber nicht gewährt wurde. Trotzdem hat er Aussicht, (unter Hülsens Leitung vielleicht) die Direktorstelle der Viktoriabühne zu erhalten, um welche er sich eifrig bewirbt, denn dieses Theater, in dessen Bau das Kgl. Haus enorme Summen steckte, und welches am Rande des Konkurses schwebt, soll Kgl. Theater werden. Daß Dingelstedt von Weimar fort will, ist ausgemacht. — O, sagen Sie, würden Sie denn, hochverehrter Herr, falls man Ihnen diese Frage stellte, nicht wieder den Zügel des tiefgesunkenen Weimaraner Kunstinstituts

in die Hand nehmen wollen? — Wenn das geschehen würde, dann offen herausgesagt, wüßte ich bei Gott nicht, was mich in Berlin halten sollte! Meine Dramen und Romane kann ich überall schreiben und mit Verlegern wie Direktoren von jedem Ort aus korrespondieren. Wahrhaftig, ich siedelte nach Weimar über und vielleicht würde mir Serenissimus, der mir doch wohl will, irgend ein bescheidenes Plätzchen an der Bibliothek, einem Archive oder sonst einer entsprechenden Weise, gönnen. Auf Stellung sehe ich nicht, denn ich habe nur einen Ehrgeiz, mit allen meinen Kräften Dichter zu sein und das würde ich dann um so sicherer, würde alle niedere Journalisterei über Bord werfen und allein größeren Arbeiten, namentlich dem Theater leben können, während mir dies hier unter den sich gestalteten Verhältnissen immer mehr erschwert zu werden scheint. Meine Wünsche fürs äußere Leben sind, Sie kennen ja mich und die Meinen, leicht zu befriedigen und aus dem Chaos gemeiner Kotterieen, der Hausierhandelswelt der Reklame und Kunstentweihung in ein Gosen zu kommen, wo man, das haben unsere Dichterkönige bewiesen, wahrhaftig so gut wie anderwärts hohes schaffen kann, wäre für mich ein wirklicher Segen. Diese Angelegenheit schneidet so tief in mein Leben ein, daß ich Sie, der von mir in Zukunft ja noch manches zu erwarten wünscht, wohl kaum erst zu bitten brauche, sich dieser meiner Frage mit der alten edlen Liebe zuzuwenden, und mir freundlichst unumwunden Ihre Meinung zu sagen . . . . .

In Hochachtung und Ergebenheit

Ihr A. E. Brachvogel.

Beaulieus Antwort fiel enttäuschend für Brachvogel aus und machte die Übersiedelung nach Weimar unmöglich. Einige Sätze aus dem Briefe will ich wenigstens hervorheben, das Übrige ergibt sich aus der Brachvogelschen Antwort. Nachdem Beaulieu über die Unmöglichkeit der Übernahme der Intendantengeschäfte und über Dingelstedt gesprochen, fährt er fort: „Ich habe die Intendanz über fünf Jahre geführt, und ich halte mich vor meinem eigenen Gewissen für berechtigt, mit Genugtuung darauf zurückzublicken. Welche äußere Anerkennung ist mir aber geworden? Eine Besoldung bezog ich nicht; mein Wirken ward lediglich durch die Liebe zur Kunst und durch die hohe Achtung vor der Geschichte des Weimarer Theaters bestimmt. Was ich nun mit Aufopferung aller Zeit und eines beträchtlichen Teils meines Familienlebens und meiner Gesundheit erreicht habe, — das mußte ich in der Presse als das alleinige Werk von Liszt gepriesen sehen! Und deshalb Räuber und Mordbrenner!! Wäre ich zehn oder fünfzehn Jahre jünger, ich ließe mich dadurch nicht abschrecken, sondern ließe mich wiederum

von meiner unverminderten Liebe zur Sache hinreißen. Aber jetzt! und bei der unüberwindlichen Verachtung gegen alle Reklame! Und in dem moralischen Augiasstall, in den unser armes Theater verwandelt worden ist! Nein, nein verehrter Freund, dazu würde ich mich schwerlich entschließen können, und es würde ein Zusammentreffen von unglaublichen und unmöglichen Dingen dazu gehören, meinen Entschluß herbeizuführen.

Ihre Übersiedelung nach Weimar würde für Sie eine Quelle unerschöpflicher Täuschungen sein. So willkommen Sie einem kleinen Circle sein würden, zu welchem ich mich hinzuzurechnen bitte, ebenso gleichgültig würden Sie sich nach der ersten Begrüßung (enguirlander nennen das die Russen) von oben herab behandelt sehen; nur die persönliche Gesellschaftsfähigkeit gibt die Möglichkeit eines dauernden Interesses; wer nicht ein alle Zeit fertiger Gast mit ewig heiterem Humor, stachelndem Witz und reichlichem Vermögen ist, der gehört in die Klasse der unbequemen Notwendigkeiten und wird demgemäß behandelt . . . ."

Wenige Tage später, unterm 13. Mai 1861, antwortete Brachvogel mit folgendem Briefe:

Mein hochverehrter Herr und Freund!

Vor allen Dingen herzlichsten wärmsten Dank für Ihr Schreiben, das mir zugleich ein Geburtstagsgeschenk wurde und zwar eines jener geräuschlosen unvermuteten, welches unser Herz vielmehr umstrickt, als irgend eine sonstige Liebesgabe vermag. Nur zweierlei ist es, was mir wie ein Mollhauch aus Ihrem Briefe durch die Seele fährt, nämlich Ihr körperliches Leiden, das Sie so vielfach noch immer in Fesseln schlägt! . . . . Ein anderes Moll, das aber einen ironischen Beiklang hat, sind die weimarischen Zustände. Allzu bekannt mit Herrn D's Charakter und seiner sehr fragilen Dichterfähigkeit, auch wohl wissend, daß eine Cagliostro-Natur stets Glück hat, wenn man sie auch verachtet, habe ich mir wohl denken können, durch welches Mittel sich dieses Individuum über Wasser hält, zumal ich hörte, er mache bei gewissen Leuten sogar den Zu . . . ., trotzdem aber meinte ich doch bis dato, das alte gute Weimar habe nicht ganz den Ernst und den tieferen sittlichen Sinn seiner großen Vergangenheit verloren, könne, sozusagen, sein altes Blut nicht binnen dreißig Jahren verleugnet haben und es sei immerhin möglich, daß, sobald D. annulliert sei, eine Vereinigung von zehn bis zwölf Männern, eine Art Bureau-d'esprit, zu dem unter Ihrer Aegide ich mich zu rechnen eitel genug bin, kurz ein Häuflein Herzen und Geister, in denen die alte Idealität sich erneute, im Stande wäre, ganz abgesehen vom Hofe, eine Regeneration herbeizuführen und dazu nur zweier Faktoren bedürfte, des freien Einflusses aufs Theater und des Einflusses auf das Publikum durch eine Zeit-

schrift. Diese ganze himmelhohe Illusion fällt in den Brunnen. Ist die Demoralisation, wie Sie sagen, so tief schon ins Mark der alten Musenstadt gedrungen, dann ist allerdings kaum mehr zu helfen. — Kommt D. wirklich nach hierher, so haben Sie insofern recht, daß er auch hier mehr und in den verschiedensten Richtungen zähe Gegner findet, die nicht zu verachten sind, daß er hier allerdings gezwungen ist, etwas zu leisten. Die Gelegenheit durch höchst eigene Komödianterieen zu glänzen ist hier schwieriger und unbelohnender, der Hof zu abgeschlossen und kompliziert, um sich durch die Achse eines Schwätzers bewegen zu lassen, das Publikum zu zersetzend, um dergleichen Kunstreiterstückchen nicht auf den Grund zu kommen. Aber andererseits gibt es eine zu große Masse zu feiler Federn, die allein vom Kondottieridienste leben, als daß Herr D. nicht Reklameschreiber en masse finden sollte, wenn er nur ein recht solides Stück Geld daran wagte, und da leider der Erfolg beim Plebs schließlich doch alles ist, warum sollte dieser Erfolgemacher nicht ebenso viel Glück hier haben als z. B. Frau Kirchner, die miserabelste Aktrice von der Welt und nichts als ein geistloses aber derbes Stück Weiberfleisch, für welche aber der von Ihnen genannte Protektor D.'s, Hofrat B. eigenhändig Reklamen, Klaque organisiert und Freibillets unter unsere Gamins du théatre austeilt, ja Dinge tut, die, nur in Memoiren wiederzugeben sind. Wenn man sich umsieht in der heutigen Welt der Kunst, möchte man sich den Kopf halten, wie ein Vernünftiger, welcher inmitten eines Irrenhauses in Gefahr kommt, sich selbst für toll zu halten. Was soll daraus werden, wohin steuern wir? Wie und wo soll man anfassen, um mit Reellem durchzudringen? — In diesem Chaos, halb selbst von ihm angesteckt, nicht zu erlahmen, sich rein und frisch zu erhalten, gehörte, daß man zwei Seelen und vier Leben hätte. Eins steht fest, unsere Nachkommen erleben eine bessere Kunstepoche. Wir Heutigen stehen in einer ähnlichen Zeit der Stumpfheit, wie jene der Godschedin, ja sind schlimmer daran als Lessing, als Schiller und Goethe in ihrer Jugend je waren, denn diese hatten keine mächtige Blütenzeit vor sich, wie wir die ihre, nach der man uns mißt, zu messen das Recht hätte, wenn man nach ihnen auch seine eigene ideale Gesinnung einrichtete. Wer indeß heute halb so viel erringen will wie jene Herren, müßte in dieser Welt der Politik und des Mammons zweimal so viel leisten als sie oder gesinnungslos genug sein, mit seinem Talent vor keiner Niederträchtigkeit zurückzuschrecken, wenn sie nur effektvoll wäre. Hänge ich diesem Gedanken länger nach, so fühle ich, daß ich ganz verzage, daß ich um meiner Familie willen fast wünschen muß, ich wäre — kein Schriftsteller. Aber ich fühle zugleich, wie dieser Wunsch höchst töricht, ja verwerflich ist. Gott hat mich, und zwar

wunderbar genug, zu dem gemacht, was ich bin und wie ich bin, hat mir ja das tiefe Bewußtsein meiner Kunst mit so leuchtenden Zügen ins Herz geschrieben, daß ich nimmermehr glaube, dies kann so ganz zwecklos gewesen sein. Möglich, ja fast gewiß ist es, daß ich eine Art Mauerbrecher bin für die, welche nach mir schaffen werden, und so fechte und falle ich denn ohne Widerrede, wie ein ehrlicher Streiter, der nicht den Sieg gewinnt, aber ihn vorbereitet! . . . . .

In alter Verehrung und Liebe

Ihr treu ergebener

A. E. Brachvogel.

Die beiden Briefe bedürfen keines Kommentars; auch die mannigfache Ähnlichkeit mit unserem Theater ist so frappant, daß sich eine Vergleichung erübrigt. Brachvogels Traum von einer neuen Ära deutscher Kunst in der alten Schiller-Goethestadt sollte nicht in Erfüllung gehen; er blieb in Berlin. Auch seine Hoffnung auf eine Bibliothekarstelle, die er immer wieder erstrebte, blieb unerfüllt, und er sieht sich genötigt unter die Journalisten zu gehen, denn von seiner dichterischen Tätigkeit allein konnte er nicht leben. So entfaltete denn Brachvogel zu Anfang der sechziger Jahre eine umfangreiche Tätigkeit als Kritiker. Für alle möglichen Zeitschriften lieferte er Beiträge, z. B. für das „Deutsche Theaterarchiv", daneben war er Berliner Vertreter von der „Pariser Zeitung" und versorgte deutsche Provinzblätter mit Nachrichten aus dem literarischen Leben der Hauptstadt. Auch für die „Vossische Zeitung" lieferte er Kritiken, und wurde nicht müde, in seinen Aufsätzen junge Talente zu fördern. Mancher Schriftsteller der sechziger Jahre dankt ihm seine Einführung in die Literatur; seine Hilfe versagt hat er niemals. Auch Gutzkow sollte dies erfahren. Nach dem verzweiflungsvollen Selbstmordversuch ließ Brachvogel nicht eher nach, als bis Hülsen vom Könige die Benefizvorstellung für den Dichter des „Uriel" erwirkt hatte.

Werfen wir nun schnell einen Blick auf den Kritiker Brachvogel. Leider sind seine Kritiken nicht gesammelt, nicht eine einzige von den hunderten liegt in Buchform vor, wie es denn überhaupt sehr zu bedauern ist, daß keine vollständige Ausgabe seiner Werke bis jetzt existiert. Brachvogel nimmt es mit seiner Kritik ernst; ein wahrer Künstler sitzt zu Gericht, der nicht durch witzelnden Tadel und geistreich sein sollende Pointen um den Beifall der Leser buhlt, wie es der größte Teil unserer heutigen Kritik es sich angelegen sein läßt, sondern der schreibt, um zu bessern, um den Geschmack des Publikums zu bilden und zu heben. Seine eigene Person tritt in allen Kritiken vollständig in den Hintergrund.

Sein Hauptaugenmerk richtet Brachvogel auf die Regie und die mise en scène; er fordert energisch ein gutes Ensemblespiel und wettert gegen das Virtuosentum, an dem nicht nur unsere Zeit, sondern in noch viel höherem Maße die seine krankte. Weiter verlangt er künstlerische Rundung und Ebenmäßigkeit. Von solcher könne aber nicht die Rede sein, wenn ein Stück hunderte Male hintereinander gegeben wird oder ein Virtuose auf allen Theatern, die er bereist, die selben Rollen „abpeitscht“. Nicht selten erinnert Brachvogel in seiner Darstellung an Lessings „Hamburgische Dramaturgie“, wenn er den Schauspielern ihre Aufgaben klar macht oder sie auf die richtige Auffassung ihrer Rollen hinweist.

Gerade wie die Kritik heutzutage, hatte es auch Brachvogel meist mit französischen Stücken zu tun, teils mit Bearbeitungen, teils mit bloßen Übersetzungen. Und wie heute, so stand auch damals das französische Sittenstück im Vordergrund. Damals fing das große Importgeschäft an, und es ist durchaus falsch, wenn diese Tatsache so häufig erst in die siebziger Jahre verlegt wird. Auf die Dumas und Sardou geht es, wenn Brachvogel sagt: „Sie stellen die Erbärmlichkeit und Entsittlichung der heutigen Pariser Gesellschaft allerdings dar, aber ihnen fehlt die Fähigkeit und der innere sittliche Gehalt, das reinigende Salz der kritischen Ironie dazuzutun und so auf ihre Zeit wohltätig zu wirken. Ihre Bemühungen schlagen gerade ins Gegenteil um und werden eine Beschönigung des Leichtfertigen und Unsittlichen.“ Die Technik der Franzosen erkennt dagegen der Narzißdichter rückhaltlos an, hat er ja selbst von ihnen gelernt, von den Scribe, Dumas père usw., aber das Frivole, Pikante hat er wohlweislich nicht mit übernommen; das widerstand seiner durchaus sittlichen Lebensauffassung.

Trotzdem sich Brachvogel in die Journalistik ganz gut eingearbeitet hatte, war ihm diese Tätigkeit doch innerlich verhaßt, und er war froh, als er im Oktober 1861 Gelegenheit fand, sich allmählich von ihr zu befreien. Vom Johanniterorden, den Brachvogel in der Novelle „Die Drachenbunde von Rhodos“ verherrlicht hatte, wurde ihm die Stellung eines Redakteurs des „Johanniter-Wochenblattes“ angeboten. Groß war ja der Posten nicht, und von literarischem Einfluß war die Zeitschrift, die allwöchentlich sechs Seiten stark erschien, natürlich auch kaum, aber der Dichter hatte doch wenigstens ein festes Amt.

Doch obwohl unter seiner Redaktion sich die Abonnentenzahl beinahe verdreifacht hatte, wurde ihm Ende 1863 auf speziellen Befehl des Prinzen Karl die Stellung urplötzlich gekündigt. Äußerlich wurden Verwaltungs- und Finanzgründe vorgeschoben, in Wahrheit erfolgte aber diese Entlassung auf Grund der Denunziation eines Unterbeamten, der den Orden auf Brachvogels Roman „Schubart“ aufmerksam gemacht hatte. Dieser

hinterlistige Mensch, der selbst auf die Stellung spekulierte, hatte den Roman noch vor dem Erscheinen durch seinen Schwager kennen gelernt, der das Werk in Reinschrift übertragen hatte.

Nun war Brachvogel wieder mehr als je auf seine Feder angewiesen. Er schrieb Roman auf Roman, eine Novelle nach der anderen, dazwischen auch wieder ein Drama, überarbeitete sich aber so, daß er im Frühjahr 1866, kurz vor Ausbruch des Krieges, als seine Nerven völlig erschöpft waren, eine große Erholungsreise antreten mußte. Er bereiste mit seiner Familie Schwaben und Baden, hielt sich längere Zeit im Schwarzwald auf, aber Erholung fand der immer hastende Geist nicht. Dazu kamen die Unannehmlichkeiten, unter denen er als Preuße während des Krieges in Süddeutschland zu leiden hatte, und schließlich mußte er im Winter nach Bad Kösen gehen, um sich von seiner Erholungsreise zu erholen. In den Jahren 67 und 68 finden wir Brachvogel dann im Kloster Zinna bei Jüterbog, wo er seinen großen Roman: „Der deutsche Michel" schrieb, bis er nach kurzem Aufenthalt in Berlin im Mai 1869 nach Eisenach übersiedelte.

Über all diese Jahre können wir schnell hinweggehen; es war ein ewiges Hasten und Treiben von einem Ort zum andern, nirgends fand der Dichter Ruhe. Mit seinen Nerven ging es dabei immer schlechter; kein Wunder, diese Überproduktion mußte schließlich auch dem Gesündesten schaden und zu denen gehörte Brachvogel keinesfalls. So waren denn die sechziger Jahre für ihn die Quelle mancher Trübsal, vor allem konnte er eins nicht verwinden, daß es ihm, dem ehrlich Strebenden, der es mit seinem Dichterberuf so ernst nahm wie nur je einer, nicht vergönnt war, irgendwo eine feste Position zu erringen. Er blieb der ewig Irrende, der fahrende Sänger aus alter Zeit, denn wo er auch anklopfte, es wurde ihm nicht aufgetan, trotz aller Verheißungen und Versprechungen blieb er letzten Endes doch immer auf sich und nur auf sich angewiesen. Dabei besaß er einen glühenden Ehrgeiz, er wollte das Volk, das seinem „Narziß" einst so zugejubelt, wieder gewinnen; der Beifall der Menge war ihm Notwendigkeit. Und so sehen wir ihn denn in den sechziger Jahren mehr denn je nach lautem Beifall haschen, seine dramatische Tätigkeit, die uns hier doch ausschließlich angeht, ist in dieser Zeit ein einziges Jagen nach dem großen Erfolg.

* *
*

Mit einem wohlverdienten Erfolge setzt Brachvogels dramatische Tätigkeit in diesem Zeitraum ein, denn ohne Zweifel ist

Der Trödler
1871

das poetisch gehaltvollste Werk dieses Dezenniums. Es war wieder einmal ein Stück, das Kritik an der Gesellschaft übte,

die Verdorbenheit gewisser Adelskreise und ihre Sucht nach bürgerlichem Golde geißelte, indem es ihrem herzlosen Lieben das wahre, heilige Sehnen eines echten Bürgermädchens entgegenstellt; eine Handlung, die so eindringlich wie Freytags „Soll und Haben" zeigt, daß die Kraft und Zukunft unserer Nation nicht von verlotterten Adelskreisen zu erhoffen, sondern vielmehr mit Stolz von dem ursprünglichen, vom Geist der Zersetzung noch nicht angekränkelten Bürgertum zu erwarten sei.

Die alte Geschichte vom Vorderhaus und Hinterhaus ist es, die Brachvogel in seinem „Trödler" nicht als erster, und Sudermann in seinem erfolgreichsten Tendenzdrama nicht als letzter behandelt hat. In einem gediegen wohlhabenden Hause einer Residenz wohnt als Eigentümer der reiche Kaufherr Josua Hennings mit seinem Sohn, dem Assessor Edmund, und die Familie des biederen Trödlers Justus Schätzlein, dessen Tochter Mathilde mit ihrem Jugendfreunde Edmund heimlich verlobt ist. Dessen ungeachtet bewirbt sich der leichtsinnige Jüngling um Asta von Wolkenstein, deren Hand er auch endlich erlangt, nachdem er dem herzlosen Weibe in einem geheimen Ehevertrage die Hälfte seines Erbes auch für den Fall einer Scheidung zuerkannt hat. Da Asta bei der Trauung bereits an diese Möglichkeit denkt, um ihren Vetter, den Adjutanten des Erbherzogs, heiraten zu können, so mutet uns die Handlungsweise dieser adligen Kokotte als höchst widerliche Erbschleicherei an. Von Gram verzehrt, sieht der alte Hennings sein sauer erworbenes Vermögen vergeudet, hört mit Entsetzen von dem geheimen Ehevertrage, und er, der in alles gewilligt, ist in seinem Sterbestündlein von seinen Kindern verlassen. Während sich diese auf einem Balle vergnügen, offenbart sich die Familie des Trödlers in ihrer biederen Treue. Der brave Justus Schätzlein sucht des alten Freundes Sohn, obwohl dieser seinem Kinde Fröhlichkeit und Jugend gestohlen, vor dem drohenden Ruin zu bewahren, indem er den alten Hennings bewegt, ihm eine umfangreiche Hypothek auf sein Haus testamentarisch zuzusichern, die nur er, nie aber Edmund kündigen könne, und Mathilde betet in der Sterbestunde des alten Josua: „O, Du mein Vater im Himmel, vergilt ihnen nicht, rechne ihnen nicht zu, was ich gelitten! Laß Edmund glücklich werden, denn ich lieb ihn ja mehr wie mein Leben". Asta bringt es nun geschickt zu einer Scheidung und erhält dem Vertrage gemäß die Hälfte der Erbschaft, während für Edmund, auf dessen Teil die Schätzleinsche Hypothek fällt, nur wenig verbleibt, das wenige ihm aber auch noch genommen wird, als der Trödler das scheinbare Darlehen kündigt und das Haus in seine Hand bringt. Die Hartherzigkeit dieses wackeren Mannes, die ihn in den Augen der Welt, ja seiner eigenen Familie zum Wucherer

stempelt, ist aber nur Schein, denn im geheimen arbeitet er rastlos für Edmunds Glück. Um das zu erreichen, scheut er auch das größte Opfer nicht, nicht einmal jene vierzig alten Kupferstiche von Boissier, an denen er fast so hängt wie an seiner Tochter, und die er am Ende doch dem Kabinetsrat von Buchner schenkt, um dem Sohne seines verstorbenen Freundes Hennings ein Amt im Ministerium zu erwirken. Und wie er nun sieht, daß sein grausames, aber einzig rettendes Mittel, Edmund durch Elend zum strebsamen Menschen zu machen, von Erfolg gekrönt ist, da gibt er ihm als treuer Erbwalter das Haus zurück, weigert ihm aber die Hand seiner Tochter, da die Leute nicht sagen sollen: „Seht mal den alten Spitzbuben, wie er das alles eingefädelt hat, damit der Hennings die Mathilde nun doch nehmen mußte", und läßt sein Kind zwischen sich und dem Geliebten wählen. Mathilde, die ihrem alten Vater viel abzubitten hat, da auch sie seine Handlungsweise so schimpflich mißdeutet hatte, flüchtet sich in seine Arme, und da der alte Trödler nun seine Tochter ganz wieder hat, fühlt er auch die innere Stärke, dem Gerede der Welt zu trotzen und das Glück seiner Kinder zu segnen.

Die Charakteristik in diesem Schauspiele ist ganz vortrefflich; besonders in dem alten Trödler ist dem Dichter eine Gestalt von seltener Lebenswahrheit und Größe geglückt: jeder Zug berührt uns sympathisch. Dabei ist uns der alte Schätzlein ebenso wenig wie die anderen Figuren fremd, sie sind uns alle liebe Bekannte, zum Teil aus dem schon herangezogenen Roman Freytags vertraut, wirken aber durch die glückliche Gestaltungskunst unseres Dichters gleichsam wie neu auf uns. Eine echte Brachvogel-Natur ist der alte Trödler, wenn er mit derben narzissischen Sarkasmen um sich wirft, das bekannte edle Herz unter dem Leinenkittel, der Biedermann mit der rauhen Außenschale, eine Erscheinung, die in all ihren Einzelheiten die glücklichste Gestaltungsgabe verrät. Der zweite Held ist uns nicht minder bekannt, denn der reiche junge Mann, der einem Mädchen seine Liebe schwört, sie in der Fremde aber vergißt, ein Lump wird und in die Hände einer koketten Adligen fällt, mit der er in unglücklicher Ehe lebt, bis am Ende die erste Liebe doch noch triumphiert, ist eine stehende Figur in der Weltliteratur. Das verlassene, für den Geliebten alles opfernde Mädchen ist ebensowenig neu, — hatte doch Brachvogel im „Sohn des Wucherers" in der Adele bereits selbst eine ganz ähnliche Gestalt gezeichnet —, und auch die Züge des jovialen Lebemannes Josua Hennings, der ein Angehöriger des Hauses Schröter & Co. sein könnte, kennen wir. Für die anderen Figuren ließen sich auch mit Leichtigkeit Geistesverwandte nachweisen, so gemahnt der köstliche Handelsjude Bleichmann, ein später Nachkomme des Wirze-

burger Schutzjuden Gogol aus dem „Adalbert", ebenfalls an Freytag, der überhaupt bestimmend auf die ganze Umwelt des Dramas gewirkt hat. Trefflich geschaut ist auch der Kabinetsrat von Buchner, der Prototyp eines kunstsinnigen Sammlers, eines Genießers, der sich auch einen gewissen Schein von Größe zu geben weiß, um die gewünschten Kupferstiche nur desto sicherer zu erhalten.

Es ist sehr zu bedauern, daß dieses achtbare Stück Brachvogels heute gänzlich unbekannt ist. Aber auch, als es erschien, errang es dem Dichter wenn auch kräftigen, so doch nur vorübergehenden Beifall, und diese betrübende Tatsache wirkte lähmend auf sein dramatisches Schaffen und wurde Veranlassung, daß er fast ein halbes Jahrzehnt die Bühne ignorierte. Daß seine dramatische Kraft aber nicht gebrochen war, bewieß er am Shakespearetage 1864 mit seiner Skizze:

In der Meermaid

1865

einem Einakter, der in leuchtenden Farben einen Tag aus dem Leben des großen Briten malt. Brachvogel kannte jene Zeit, in ihr schien ihm das Ideal, dem er nachstrebte, verkörpert; das Zeitalter Elisabeths war für ihn schlechthin die große Zeit. Es ist höchst bezeichnend für den Narziß-Dichter, daß er gerade für diese Epoche schwärmte, welche wie kaum eine zweite der Weltgeschichte von Tatendrang erfüllt war. Er hat sie in dem vortrefflichen Roman „Hamlet" zu gestalten gesucht, und ich werde noch in anderem Zusammenhang auf seine Beziehungen zum Zeitalter der „maiden queen" zurückkommen müssen.

Shakespeare hatte wieder einen großen Tag, „Der Widerspänstigen Zähmung" war unter brausendem Beifall im Globe-Theater aufgeführt, und das lustige Histrionenvolk feiert nun im Wirtshaus „Zur Meermaid" den Triumph seines Dichters. Shakespeares Herz ist aber voll Trauer, denn er weiß Weib und Kind daheim im Elend. Mit ihm trauert des Wirtes Nichte, die schöne Jane, die um ihren Liebsten klagt, der vom Vater verstoßen, unter die Beutelschneider gegangen ist. Doch für sie alle kommt das Glück in Gestalt des Herzogs von Southampton, der seinen Freund William von aller äußeren Not befreit, indem er ihm die Schenkungsurkunde über eine Besitzung in Stratford überreicht, und der Janes Liebsten wieder ehrlich macht, indem er ihn unter die Zahl seiner Reisigen aufnimmt. — Mit jubelnden Akkorden schließt das lebensfrische Bild.

Manches Eigene ist in diesem kleinen Drama enthalten, Selbstgefühltes und Selbsterlebtes. Jenes Sehnen Shakespeares nach wahrem inneren Glück mitten im Rausch des Erfolges war es, das Brachvogel zur Gestaltung drängte. Was dem Freunde

Southamptons aber wurde, ihm geschah es nie; nur flüchtig erhaschte er zuweilen vom Glück ein verlorenes Lächeln, dauernder Seelenfrieden war unserem Dichter nie beschert.

Ein tieferer literarischer Wert ist der Skizze natürlich kaum beizumessen, für die Erkenntnis des Dichters ist sie aber außer den schon erwähnten persönlichen Momenten insofern von Bedeutung, als darin Brachvogels Neigung, mit rein äußerlichen Mitteln zu arbeiten, in gesteigertem Maße wieder auflebt. „Das Lied von der Meermaid", das im lustigen Chorus am Ende erklingt, paßt wohl noch in den Rahmen hinein, aber die Bemerkung „Beim letzten Refrain brillante Schlußbeleuchtung", beweist eine Art durch Äußerlichkeiten zu wirken, die als wenig künstlerisch zu bezeichnen ist. Wir sehen bei diesem sonst hübsch angelegten Einakter dieses auf alle Fälle Wirkenwollen, und sei es selbst auf Kosten des künstlerischen Wertes. Eine unheilvolle Entwicklung beginnt für Brachvogel mit diesem kleinen Bühnenwerk, an der er selbst nicht ohne Schuld ist*).

Wenn wir das folgende Drama, das heute nur noch in einem einzigen Manuskriptdruck**) vorhandene Schauspiel:

Die Schweizer in Neapel
1865

betrachten, erhalten wir ein noch viel krasseres Bild von dieser Manie Brachvogels, von der er sich glücklicherweise in seinen letzten Bühnenwerken, zum Teil wenigstens, wieder befreite.

„Die Schweizer" gelangten meines Wissens nur in Weimar zur Aufführung und verschwanden auch dort sehr bald wieder vom Repertoire, ohne daß eine Kenntnis von ihnen auch nur in den nächsten Freundeskreis Brachvogels gelangt wäre. Bezeichnend, wie geringen Wert der Dichter selbst auf dieses Werk legte, ist, daß er nicht einmal ein Exemplar davon aufbewahrte; wenigstens ist im Nachlaß ein solches nicht vorhanden.

Der Vollständigkeit halber sei hier der Inhalt des Stückes, welches im Jahre 1700 beim Beginne des spanischen Erbfolgekrieges zu Neapel und auf der benachbarten Insel Procida spielt, kurz wiedergegeben.

Der Vizekönig von Neapel liebte einst eines einfachen Handelsschiffers Tochter, verstieß das Mädchen aber, als seine hohe Herkunft offenbar wurde. In einem Kloster schenkte die Verlassene einer Tochter das Leben und übergab das Kind ihrem Bruder

---

*) Das Stück ist nur in einem Manuskriptdruck vorhanden und gelangte nur einmal und zwar am Shakespeartage 1864 im Verein „Berliner Presse" zur Aufführung.

**) Dieser eine Manuskriptdruck befindet sich in der schon erwähnten „Bibliothek deutscher Manuskriptdrucke" zu Berlin.

Ancini, einem einfachen Fischer, zur Erziehung. Dieser Oheim ist ein finsterer, rauher Geselle, ein grimmiger Feind von allem, was nur Beziehung zum Vizekönig hat, und somit natürlich auch ein eifriger Gegner der Liebe seiner nunmehr herangewachsenen Nichte Viola, die diese zu Johann von Laufen, einem Offizier der königlichen Schweizergarde hegt. Zum letzten Mal, bevor Johann in die Heimat zurückkehrt, hält er bei Ancini um die Geliebte an und verabredet, da er schroff abgewiesen wird, für den Abend ein Stelldichein mit Viola, um mit ihr die Flucht festzusetzen. Wie erschrickt das Mädchen aber, als es an der bezeichneten Stelle, einer entlegenen kleinen Schlucht, auf Johann wartend, von einer Menge neapolitanischer Nobili umringt wird, die zufällig an demselben Orte zu einer Verschwörung gegen das Leben des Vizekönigs zusammengekommen sind, und deren Gewalt Viola nur durch den heiligen Schwur, alles Gehörte verschweigen zu wollen, entgeht. Kaum haben sich die Verschwörer, deren Haupt der berüchtigte Graf Orianda ist, zurückgezogen, als Viola von den neapolitanischen Wachen, die auf den Ruf Johanns herbeigeeilt sind, ergriffen wird. Ihrem Geliebten gegenüber befindet sich Viola in einem schweren Kampf zwischen Pflicht und Liebe, in dessen Verlauf Johann zu rasendster Eifersucht hingerissen wird, sodaß er im entscheidenden Augenblicke seinen schweren Wachtposten, den ihm der König im Zorn über Violas Schweigen anvertraut, verläßt und in den Palast des Grafen Orianda stürzt, wo er seine Braut vermutet. Das treue Mädchen hatte sich nämlich in verzweifelter Angst um den Geliebten, den sie an einem so gefährdeten Posten wußte, in den berüchtigten Palast gewagt, um durch Bitten den Grafen von dem Überfall abzubringen. Kaum aber hat sie den von Schwertern und Waffen starrenden Bankettsaal betreten, als auch schon Johann von Laufen hereinstürzt und in maßloser Wut seinen Degen auf Orianda zückt. Der Zweikampf wird durch das Hereindringen der königlichen Truppen, die die ganze Versammlung gefangen nehmen, jäh unterbrochen, und Viola, von Johann der Treulosigkeit geziehen, stürzt sich vom Balkon hinunter in die Flut. Wie durch ein Wunder wird sie gerettet und zwar von der Fischerflotille, welche von dem alten Ancini befehligt, in die Aktion gegen den König eingreifen sollte. In dieser gefährlichen Lage erfährt sie endlich von dem Oheim ihre wahre Herkunft, stürzt in das Gericht, welches über die Verschwörer und Johann abgehalten wird, bittet jedoch anfangs vergeblich beim Könige für ihren Geliebten um Gnade, da diese ihm nur werden solle, wenn sie selbst ihren Schwur bräche. Wieder ein scharfer Konflikt zwischen Liebe und Pflicht, der aber doch versöhnend endet, als sich Viola als des Königs Tochter zu erkennen gibt, und Graf Orianda ein offenes Geständnis seiner Schuld ablegt.

Die Handlung mit ihren reichen Konflikten und dramatischen Zuspitzungen ist an sich vom Dichter nicht schlecht ersonnen. Das scharfe Urteil wendet sich daher vornehmlich gegen die Art, wie Brachvogel seine Gedanken zur Ausführung gebracht hat, und hierbei verrät er allerdings einen ganz entschiedenen Mangel an künstlerischer Auffassung. Ein gutes Stück muß auch ohne szenische Effekte wirken, aber der Dichter schien selbst am ästhetischen Wert seines Schauspiels zu zweifeln, sonst hätte er nicht durch raffinierte Beleuchtung und ähnliche Mittelchen die rein sinnliche Schaulust in so ausgedehntem Maße zu befriedigen gesucht. In dem Stücke finden sich zahlreiche Bemerkungen, wie diese: „Mondbeleuchtung von hinten her höchst brillant, der Vordergrund liegt im Schatten"; oder „auf der Landschaft ist's Nacht, mattblaue Beleuchtung des Meeres, Sternenschein. Die Szene ist brillant rot von den Balkons beschienen", Beispiele, die ein nur zu deutliches Bild davon entwerfen, wie Brachvogel mehr und mehr nach krassen Effekten haschte. Diese Vorwürfe, welche mehr die äußere Struktur des Dramas treffen, wären nicht so gewichtig, wenn sich nicht zugleich starke Bedenken gegen Brachvogels ganze Auffassungsweise in dieser Epoche erhöben. Es ist doch geradezu geschmacklos zu nennen, wenn der Dichter am Schlusse eines Stückes, das die tiefsten Gefühle in uns anregen sollte, von den Schweizern ein Lied im Chorus anstimmen läßt, oder wenn der Vizekönig dem Grafen Orianda, der durch das Geständnis sein Haupt verwirkt glaubt, die banalen Worte zuruft: „Sputen Sie sich nicht so, aus der Welt zu kommen, Graf". Aber trotz dieser offenbaren Mängel erweist sich Brachvogels dramatische Begabung in vielen Szenen als stark, und so nimmt es uns nicht wunder, daß der Dichter einstweilen auf dieser effekthaschenden Bahn verharrte. Brachvogel schien seine Lust am Theatralischen austoben zu wollen und feierte in dem folgenden Stücke, in der

Prinzessin von Montpensier
1865

die unmittelbar nach den „Schweizern" entstand und die in ihrer ästhetischen Wertung ebenfalls nicht hoch steht, wahre Triumphe.

Dieses historische Schauspiel*) hat mit dem „Narziß" außer den geistreichen Wendungen auch den Schauplatz gemein, für den Brachvogel eine ganz besondere Vorliebe hegte: Frankreich, Paris. Der Hof Ludwigs des Vierzehnten und die Kämpfe der Fronde geben den großen Hintergrund, von dem sich des tollen

*) Die Erstaufführung fand mit großem Erfolge im Schweriner Hoftheater am 29. Januar 1865 statt; die Berliner Hofbühne folgte am 25. Februar nach. Vgl. dazu die betreffende Stelle in den interessanten Theater-Erinnerungen des Intendanten zu Putlitz, die Max Ring in seiner Einleitung zu Brachvogels Werken S. LII abgedruckt hat. Außerdem Karl Frenzel, Berliner Dramaturgie, Bd. I, Erfurt 1877, S. 77.

Gaston von Orleans kühne Tochter, eben jene Prinzessin von Montpensier, abhebt, ferner ihr Liebhaber, der frische Gardekapitän Tarascon, und nicht zuletzt die anmutige Gestalt des jungen Königs, eines sonnigen Jünglings, der noch nichts von dem Anmaßenden des späteren roi soleil an sich hat.

Das ganze Stück weist nur eine einzige historische Tatsache auf, um die herum die ganze Handlung frei erfunden ist, nämlich jenen Kanonenschuß von der Bastille herunter, den Orleans' Tochter auf die königlichen Truppen abfeuern ließ. Im übrigen verfährt Brachvogel mit den geschichtlichen Tatsachen vollkommen frei, mit einer Naivität ohne Gleichen, die etwa an die Dramen aus der Zeit Shakespeares oder Lope de Vegas erinnert, oder der bunten Mannigfaltigkeit der Haupt- und Staatsaktionen verglichen werden kann. Das Grundmotiv des Schauspiels ist der Kampf zwischen Stolz und Liebe in einem jungfräulichen Herzen*).

Die beiden großen Parteien am französischen Hofe, die Partei des jungen Königs, die durch die Autorität der vielgewandten Anna von Oesterreich zusammengehalten wird, und das Lager der Fronde, das in Gaston von Orleans den kommenden Herrscher verehrt, stehen durch des letzteren Tochter Marie von Montpensier in einem losen Zusammenhang. Der Verheiratung mit dem Prinzen Condé, durch welche ihr Vater diesen tüchtigen General für sich zu gewinnen hofft, widersetzt sich aber die Prinzessin, da sie ihr Herz im geheimen bereits dem kecken Hannibal von Tarascon, Kapitän der königlichen Garde, geschenkt hat. Durch eine geschickte Intrige Ludwigs, die Gaston von Orleans und seine Partei in ihren Plänen wankend machen soll, und in derem Verlauf er mit der Ehre Maries ein etwas leichtfertiges Spiel treibt, indem er sich ihres Geliebten als offiziellen Verräters bedient, schlägt der Prinzessin Liebe zu Tarascon aber in lodernden Haß um, und sie geht, aufs tiefste gegen den König erbittert, in das Lager der Fronde über, deren kraftvolle Leitung sie an sich reißt. Mit Kanonendonner antwortet sie von den Türmen der Bastille herunter auf die Beleidigung Ludwigs und gestaltet den Kampf, der um die Mauern von Paris tobt, für den König höchst bedenklich, bis sie von Tarascon auf der äußersten Zinne der Bastille förmlich erobert wird. Ludwig überläßt in seinem Zorn die Gefangene

*) So bezeichnet es Rudolf von Gottschall in seiner Nationalliteratur treffend (Bd. 3 S. 513) und fährt dann lobend und tadelnd fort, „daß dieser Stolz mehr der Stolz der Prinzessin von Geblüt als der Stolz der Jungfrau ist. Die Variationen auf dies Grundthema sind von dem Dichter mit rauschender Instrumentalmusik ausgeführt, so daß der Fugengang der psychologischen Entwicklung unter dem Lärm der Haupt- und Staatsaktionen nicht zu künstlerischer Geltung kommen kann. Das Interesse schwankt von einer Episode zur anderen und bleibt nur in einigen Hauptszenen den Liebenden treu."

dem kühnen Jugendfreunde als Soldatenbeute, sie aber verspottet mit eisigem Hohne den „Troßbuben“, und erst als Tarascon durch erschütternde Beispiele seiner treuen Liebe ihren starren Sinn gewandelt, reicht sie ihm in freier Entschließung und wahrer Neigung unter dem Segen des versöhnten Königs, der seinen Freund zum Herzog von Montpensier erhebt, die stolze Lilienhand.

Das Urteil über dieses theatralisch äußerst wirksame Stück — welches Drama Brachvogels hätte diesen Vorzug nicht? — hat der Dichter selbst in einem Briefe an seinen alten Freund, den Freiherrn von Beaulieu-Marconnay, gefällt, der mit dem Werke durchaus nichts im Sinn haben wollte*).

„Die Montpensier ist in Handlung und Motiven, und, den König ausgenommen, auch in den Charakteren schwächer als „Adalbert“ und „Narziß“, aber mein Trost ist auch, daß Sie vollständig mit mir fühlen und begreifen, wie nach vierjährigem Schweigen auf theatralischem Gebiete diese Arbeit und ihr nunmehr festgestellter außerordentlicher Erfolg für mich eine Notwendigkeit wurde. Man etabliert und retabliert sich heut zu Tage niemals ohne Konzession an den süßen demos. So niedrig Sie die Montpensier nun auch stellen mögen, so hat doch diese Arbeit an sich ein Stück sittlicher Gewalt und idealer Wahrheit, die sich überall in der Idee ausspricht: daß nur in einem Könige, der von Gott mit Herrschergenie begnadet ist, das Heil, die Freiheit und das Wohlergehen einer Nation sich gründet**), und ich hätte das Drama auch „Jeder Zoll ein König“ (oder so etwas) benennen können, wollte ich nicht der platten Tendenz aus dem Wege gehen. Diese Idee und das Bewußtsein derselben im Beschauer ists allein, was nach oben wie unten dem Stücke seine Wirkung, ein ehrliches Leben sozusagen, wenn auch kein klassisches sichert“.

Diesem Selbsturteil des Dichters, das jede schärfere Kritik entwaffnet, indem es offen die Motive enthüllt, die ihn zu einem „zugkräftigen“ Stücke drängten, möchte ich mich anschließen und die „Prinzessin von Montpensier“ jener Gruppe von Dramen beizählen, die von einem echt theatralischen Geiste höchst genial entworfen sind, die aber des tieferen poetischen Gehaltes ermangeln. Dieses Urteil trifft im Grunde die gesamte dramatische Produktion Brachvogels in den sechziger Jahren — eine Ausnahme macht allein das bürgerliche Schauspiel „Der Trödler“ —, es gilt also von dem kleinen Einakter „In der Meermaid“, es bezieht sich auf „Die Schweizer in Neapel“ und die „Prinzessin von Montpensier“, ja es trifft auch die äußerst erfolgreiche „Harfenschule“ und die Dramatisierung seines Romans „Hogarth“, an der wir noch ganz besonders erkennen werden, wieweit sich Brachvogel zuweilen von dem poetischen Ideal eines Dramas entfernte.

---

*) Der Brief stammt aus dem Nachlasse des Freiherrn von Beaulieu und ist bisher unveröffentlicht.

**) Man vergleiche damit Brachvogels Anschauungen aus dem Jahre 1848.

Die sechziger Jahre waren für unseren Dichter, wie ich oben schon betonte, Zeiten des Kampfes; sein geheimes Sehnen stand nach der Bühne, die er trotz aller Anstrengungen dennoch nicht für die Dauer erobern konnte. Freilich war der Weg, den er einschlug, auch wenig aussichtsreich, denn statt durch inneren Gehalt und tiefwurzelnde Gedankenfülle zu wirken, forcierte er lieber seine unstreitig eminente Bühnentechnik und suchte durch allerlei Äußerlichkeiten das schaulustige Auge zu befriedigen, schlug also eine Richtung ein, die keineswegs sogar hochdramatischer Momente, wohl aber der ästhetischen Bedeutung gänzlich entbehrt.

Unstreitig hatte die „Prinzessin von Montpensier" aber großen Erfolg, und man muß es dem Dichter hoch anrechnen, daß er diesen bequemen Weg zum Erfolg nicht sofort weiter verfolgte. Der stets ideenreiche Kopf dachte an ein Lustspiel: eine Charakterkomödie wie Molière sie den Franzosen geschenkt hatte, schwebte ihm vor. Nicht, daß er etwa auch nur von ferne den Gedanken hegte, den großen Poquelin zu erreichen, den er so eingehend studiert und in seinem trefflichen Roman „Ludwig XIV. oder die Komödie des Lebens" so glänzend gezeichnet hatte, sondern er stellte nur einen jener kühnen Versuche an, die beweisen, daß es dem Narzißdichter niemals an neuen Plänen gebrach. Das nachgelassene und bisher unveröffentlichte Fragment

Die Anspruchsvollen

1868

ist uns schon deshalb interessant, weil es das einzige Lustspiel darstellt, das wir überhaupt von Brachvogel besitzen, wenn wir von dem reizvollen Stücke „Ali und Sirrah" absehen, das aber, wie ich oben bereits ausführte, doch mehr ein Schauspiel war*).

Spottvogel nennt sich der Verfasser der frei nach Molières „Précieuses ridicules" gedichteten „Anspruchsvollen", in denen er rücksichtslos die Lauge seines scharfen Spottes über die gesellschaftliche Verbildung der weiblichen Jugend ausgießt.

*) Das Fragment entstand im Jahre 1868, als Brachvogel in Kloster Zinna bei Jüterbog weilte, wohin er sich zur Abfassung seines Romans „Der deutsche Michael" begeben hatte, der in jener Gegend der Mark spielt. Schon vor den „Anspruchsvollen" hatte Brachvogel seinen Roman „Der neue Fallstaff" zu einem Lustspiel umgearbeitet, welches, wie er später sagte, als Drama eins seiner geschmacklosesten Attentate auf die leidende Menschheit gewesen ist. Von diesem Lustspiel ist nichts auf uns gekommen, denn der Dichter hat es verbrannt. (Vgl. S. 136.) Ebensowenig wissen wir auch nur irgend etwas von einem noch weiter zurückreichenden Lustspiel, das Brachvogel im Februar 1859 vergeblich an die Generalindendantur der Königlichen Schauspiele einreichte. Aus dem Begleitschreiben, das in der Korrespondenz mit Brachvogel im Archiv des genannten Instituts noch vorhanden ist, geht nur hervor, daß es sich um eine vieraktige Komödie, frei nach Terenz, handelte, die am 21. Februar an den Verfasser zurückgesandt wurde.

Wenn nicht völlig ausgeschlossen wäre, daß dieses Stück jemals weiteren Kreisen bekannt geworden ist, — es sind von dem Einakter, der im ganzen auf sechzehn Szenen bemessen war, nur sechs entstanden — so könnte man in ihm vielleicht das moderne Urlustspiel erblicken, nach dessen Rezept so viel gearbeitet wurde, und dem all die Moser, Blumenthäler und Kadelburgen, die ganze stattliche Reihe unserer Lustspielfabrikanten gefolgt sind. Für die damalige Zeit hätte es neu gewirkt, dürfte heute aber wohl schwerlich auf Erfolg rechnen, da unsere Gaumen nur allzusehr an eine derartige Kost gewöhnt sind.

Rendant Bielchen, der wie uns der Autor verrät, einen bürgerlich reellen Verstand, aber keine Gattin mehr besitzt, erfreut sich des Besitzes zweier Töchter, der romantischen Mechtildis und der idyllischen Cassildis, die durch seine Schwester Flora, eine alte Jungfer, ganz im Sinne der Molièreschen „Femmes savantes" zu lächerlichen Preziösen herangebildet werden. Entrüstet weisen sie die Anträge eines Kreisrichters und eines Assessors, die der Vater mit Mühe für seine hoffnungsvollen Töchter geködert hat, zurück, da die Bewerber in der distinguierten Gesellschaft nicht die Stellung einnähmen, welche sie vom Manne ihrer Wahl erwarten dürften. Vater Bielchen ist darüber empört und poltert aus der tiefsten Seele seines wackeren Beamtenherzens gegen seine ungeratenen Töchter: „Putzt Euch doch, zum Teufel, geht zu Matinéen, Subskriptionsbällen, jammert Gnadenarien, fahrt Korso und rennt unter den Linden spazieren! Das Schiff streicht durch die Wellen, Fridolin, aber an Eurem Angelhaken bleibt keiner sitzen! .... Ih, so sitzt doch auf der Wartburg bis Euch der Tannhäuser als späte Mädchen mit dem holden Abendstern abholt!" Wenn seine zarte Schwester Flora ihn auch ein „unendlich trauriges Fossil antediluvianischer Gesellschaftsanschauung" nennt, so läßt er sich durch die „alte Bonbonnière, die bunt ist und schön riecht, aber in der nichts mehr drin ist", nicht weiter beirren, sondern will dieser heillosen Wirtschaft für immer ein Ende machen. Aber schon setzt die Intrige ganz à la Molière ein; das Duett des göttlichen Mascarilles und des blendenden Vadius verwandelt sich rasch in ein Terzett, und ein Auskult, ein Aktuar und ein Posterpedient, von den verschmähten Liebhabern aufgestachelt, greifen als Major Funkler von Funkenstein, Baron von Feuchtersleben und General Spatz in die Handlung ein.

An dieser Stelle bricht das Fragment ab, was um so mehr zu bedauern ist, als Brachvogel mit den kurzen Szenen bereits eine ganz entschiedene Begabung für die Komödie an den Tag gelegt hat. Die „Anspruchsvollen" sind ja nur ein Versuch, eine Vorübung, welche vollkommen unter Molières Einfluß stehen, aber dieser energische Ansatz bleibt immerhin recht beachtenswert.

Leider aber lenkte Brachvogel nur zu bald wieder in seine alten Bahnen ein, als er sich gedrungen fühlte seinen Roman „Beaumarchais“ in das theatralisch höchst wirksame Schauspiel:

Die Harfenschule

1869

umzuwandeln, das seinen letzten großen Bühnenerfolg hervorzaubern sollte*).

In seiner gesellschaftskritischen Tendenz reiht sich dieses Stück Brachvogels ersten Bühnenwerken an. Meisterlich und gerecht schwingt der Dichter des „Narziß“ darin die Geißel über einen gewissen Teil des Adels, der in der Person des dummstolzen, in vielen Zügen an Schillers Hofmarschall Kalb erinnernden Herzog von Fronsac an den Pranger gestellt wird, vornehmlich aber übte er eine zersetzende Kritik an der Jesuitenpartei und traf durch Aufdeckung ihrer geheimsten staatsfeindlichen Motive die ultramontanen Gelüste seiner eigenen Zeit.

Mit dem Narziß Brachvogels, mehr aber noch mit dem Neffen Rameaus aus Diderots Dialog verwandt, gehört Beaumarchais, der Held des Schauspiels, zu den typischsten Gestalten der Brachvogelschen Muse. Sein Charakter ist zwiespältig, wie so manche Gestalt unseres Dichters, denn obwohl innerlich eine durchaus edle Natur, lädt er durch seine oft verletzende Handlungsart wenigstens den Schein einer gewissen Niedrigkeit auf sich.

Gleich Beaumarchais' erstes Auftreten bezeugt diese Tatsache, wo er den Verleger Gauchat durch Drohungen zur Annahme eines Dramas zu bewegen sucht. Freilich hat Beaumarchais nicht sofort den gewünschten Erfolg, denn der Buchhändler hat von seinem ersten Werke „Die Harfenschule“ erst ein Exemplar abgesetzt. Doch dieser eine verkaufte Band lenkt die Aufmerksamkeit der königlichen Prinzessinnen auf den noch unbekannten Autor, der daraufhin zum Harfenlehrer bei den Hoheiten ernannt wird. Da Beaumarchais des Spielens auf der Harfe aber unkundig ist, so spielt er unter dem Beifall der Prinzessinnen, die schon lange eine Persönlichkeit von so durchdringender Schärfe bedurften, den arglistigen Höflingen auf, deren charakterloser Reigen bei den Tönen dieses beißenden Spötters nun in kratzfüßelndem Schwänzeln davontänzelt. Die moralische Vernichtung dieser

*) Ausführlicher handelt über dieses Drama Dr. Eugen Sierke in seinen „Kritischen Streifzügen“ (Braunschweig 1881), die dem Dichter des „Narziß“ einen längeren Essay widmen. Auf diese geistreichen Bemerkungen, die allerdings etwas zu stark unter Freytag'schem Einflusse in der Auffassung der Technik stehen, nachdrücklich hinweisend, begnüge ich mich mit einer kürzeren Darstellung, als sie dem erfolgreichen Stücke sonst ziemte. Vgl. außerdem Berliner Dramaturgie aaO. S. 161 ff.

gimpelhaften Hofkamarilla fördert zugleich Beaumarchais' aufsteigendes Glück, denn nachdem er einem Grafen, der seinem Weibe lüstern nachgestellt, mit gleicher Münze gezahlt hat, — indem er dessen Gemahlin die Abschrift des Liebesbriefes mit dem selben Ansinnen zustellt, wodurch er den Grafen der gesellschaftlichen Achtung preisgibt, — entlarvt er die frömmelnde Marquise de Vendatour und den Minister Terray als Eltern seiner „kleinen allerliebsten" Frau Susanne, und nachdem noch so manche falsche Größe seiner zerfasernden Dialektik zum Opfer gefallen, endet das Drama mit einem Siege der sittlichen Mächte auf der ganzen Linie.

Die abwechslungsreiche, durch immer neue Verwicklungen spannende Handlung, deren theatralische Effekte Brachvogels starkem Instinkt für das Bühnenwirksame entspringen, gruppiert sich um Beaumarchais, den man die einzige Rolle im ganzen Stück nennen kann. Die Folge war, daß sie geradeso wie der Narziß zum Virtuosentum verführte. Ich erinnere vor allem an Possart, der den Beaumarchais in München „creirte", an Mitterwurzer, und besonders an die unvergeßliche Leistung Friedrich Haases, der die Rolle stets in seinem Virtuosenköfferchen mit sich führte.

Hat die „Harfenschule" auch keinen besonderen ästhetischen Wert, so ist sie doch immerhin theatergeschichtlich, allein schon durch den großen Erfolg, der sie ähnlich wie seiner Zeit den „Narziß" über alle Bühnen Deutschlands führte, von nicht geringer Bedeutung. Dieses Interesse steigert sich aber noch, wenn wir einen Aufsatz Brachvogels lesen, welcher die treibenden Motive enthüllt, die ihm zu dieser Dichtung Veranlassung wurden, ein Aufsatz, der so recht die Ideen Brachvogels in den sechziger Jahren wiederspiegelt und scharfe Streiflichter auf das ganze innere Werden des Narzißdichters fallen läßt. Dieser Essay, der ursprünglich als Vorrede für eine geplante Buchausgabe der Harfenschule gedacht war, kam nicht in den Druck, weil unbekannte Gründe den Dichter noch im letzten Augenblicke von diesem Plane Abstand nehmen ließen. Brachvogel schenkte darauf das umfangreiche Manuskript seinem Freunde Carl Gerold, mit dem ihn die letzten zehn Jahre seines Lebens die treueste Freundschaft verband, und der interessante Aufsatz, der sich noch heute im Besitz der Familie Gerold befindet, sei nun nach vierzig Jahren in diesem Zusammenhange veröffentlicht.

„Die Harfenschule ward 1869 Winters Anfang zum ersten Male in Berlin auf dem Hoftheater gegeben. Ob es gefiel, weiß das Publikum am besten, ich konnte mit seiner Wirkung völlig zufrieden sein und verdanke sie zunächst der glänzenden, für diese Rolle wie geschaffenen Begabung Friedrich Haases. —

„Das Stück hat viel Malice und ich bekenne offen, daß eine gewisse Bosheit es mich schreiben ließ. Ein Beweis, daß unsere schlechten Regungen mitunter auch zu etwas gut sind. Ich hatte nämlich an meinem Roman „Beaumarchais", dem der Stoff entnommen ist, schlechte Freude erlebt. Er wurde bereits im Jahre 1865 veröffentlicht und zugleich Scheidungsgrund zwischen mir und meinem damaligen Herrn Verleger. Da die Geschichte vielleicht einmal als eine juristische Cause celèbre angesehen werden könnte, will ich ihr nicht zu zeitig den Isisschleier rauben. Nur soviel sagen kann ich, daß mein Herr Verleger, nachdem ich das Manuskript des Romans arglos an seine Druckerei abgeliefert hatte, ihm aber die unterschriebenen Kontrakte, er so gütig war, höchst eigenhändig in dem Dokument die stipulierte Summe so herabzusetzen, als seinem humanen Beutel gerade verdaulich erschien. Man kann sich die Konsequenzen denken. Für mich waren sie sehr bitter und ich beschloß zweierlei. Erstlich mich dem Theater zuzuwenden und keine Romane vorerst wieder zu schreiben, ferner aber niemals mein Herz an einen Verleger zu hängen, sondern völlig herzlos mir stets zwei oder drei zu halten, an keinen aber mich zu binden. O ja, es ist dafür gesorgt, daß ein deutscher Schriftsteller nie ein Rothschild werden kann; ich könnte mit meinem älteren Kollegen Beaumarchais billig ausrufen: „Ma vie est un combat", und das ist es denn bis diese Stunde redlich geblieben. Daß ich keinen Appetit hatte, diesen mir so vergällten „Beaumarchais" zu dramatisieren, ist wohl begreiflich. Der Grund, es überhaupt nicht zu tun, war ein ästhetischer, nämlich, daß ich es nicht für glücklich hielt, seine eigenen Romane, geschweige denn fremde zu dramatisieren. Ich hatte an mir selber ja die traurigen Folgen erlebt, denn obwohl der „neue Falstaff" ein leidlich lesbares Buch gewesen, war mein Lustspiel der „neue Falstaff" cum gloria durchgefallen, obwohl Carl Mietel, ein Liebling des Publikums, die Titelrolle gab. Mir war recht geschehen, denn dieses Opus war eins meiner geschmacklosesten Attentate auf die leidende Menschheit. Das kommt davon, wenn man, selbst in schuldlosestem Sinne, den ewigen Shakespeare kopieren und sozusagen in Stil machen will. Nie wieder! — Meinem Vorsatze, keinen meiner Romane mehr zu dramatisieren, blieb ich übrigens nicht treu, wie die „Harfenschule" beweist. — Ich schrieb denselben im Frühjahr 1869 zu Eisenach, und im Juli lag das Stück versendungsfähig in meiner Hand. — Wie ich dazu kam es zu schreiben, war komisch genug. Ich lebte damals zu Eisenach und war dorthin mit Familie vor Ostern schon übergesiedelt. Bereits saß ich tief in meinem „fliegenden Holländer", und hatte, wie ein geistreicher, wenn auch nicht berühmter Genosse meiner Zunft behauptet, den Kopf voll Heringe, Fischtran und der-

gleichen Handelsartikeln. Mit ihnen vertrugen sich in meinem Gehirne indeß nicht blos alle historischen Studien zu dieser Arbeit, sondern auch noch das Projekt meines „Rätsels von Hildburghausen" und dieser Stoff war das große Geheimnis meiner Anwesenheit in Eisenach. Daß ich nicht sagte, weshalb ich dahin komme und andere Vorwände brauchte, um wieder zu gehen, wird man nicht blos an sich begreiflich finden, sondern daß es auch von mir sehr logisch gedacht war, Thüringen, als ich dessen westliche hessische Flanke wie meine eigene Tasche kannte, nun noch von der östlichen Seite nach dem alten Kursachsen zu einer Okularinspektion zu unterwerfen. Es war das zu meinem Vorhaben sehr nötig, wie mir denn das Reiseleben, was ich mit den Meinigen, seit Mai 1866 bis Herbst 1872 geführt habe, unendlich für mein Schaffen, meine Gesundheit wie meine Bekanntschaft mit unseren verschiedenen deutschen Stämmen von Nutzen gewesen ist. Zu dieser Schädelbürde lud ich mir nun noch plötzlich, den „Holländer" unterbrechend, die „Harfenschule" auf. — Im Laufe der Jahre war mir öfters schon vorgekommen, daß namhafte wie namenlose Kollegen den Anlauf genommen hatten, meine Romane zu dramatisieren, selbst die selige Freundin Birch. Sie hätte es gewiß getan und mit meiner vollsten Genehmigung getan, hätten die Charaktere meiner Romane nur etwas wenigstens von dem gouvernantensanften, naiven Schmelz gehabt, dessen die Selige durchaus auf ihrer Palette nicht entbehren konnte, an dem ich aber grenzenlos arm bin! Diese Versuche mich zu dramatisieren wiederholten sich bedenklich, obwohl noch ohne praktische Folgen. Weil ich nun dem geringsten meiner Kollegen mindestens soviel zutraute wie mir, und ihm sehr wohl gelingen konnte, ein gutes Stück aus meinem Roman zu machen, also auf meinem Acker zu ernten, so kam mir der plötzliche Gedanke dies selber zu tun, und Beaumarchais war der Gruppierung seiner Handlung wegen hierzu am geeignetsten. — Ich will nicht Theatermysterien enthüllen, aber meine verstorbene Frau hatte sehr triftige Gründe gegen jede Tätigkeit des Theaters meinerseits. Erstlich war ich nicht immer von demselben so behandelt worden, wie ich verdiente, d. h. wie ich dem Theater verdient habe. Man liebt heutzutage die Novitäten wie Zitronen auszupressen und die Leute mit dem, was sie gern sehen, aus dem Musentempel herauszuspielen und das ihnen übersatte Opus dann zu den Toten zu werfen. Man beobachtete übrigens darin eine sehr ehrenvolle Gleichheit unter uns Poeten, sogar Schiller und Shakespeare ward ebenso mitgespielt, — um — damit zu räumen. Dazu setzte jedes neue Drama meine Gesundheit aufs Spiel. Gott hat mir ein sehr leidenschaftliches Gemüt, mein Beruf aber einen nervös höchst reizbaren Körper gegeben. Die Dichtung eines Dramas regt mich fürchterlich auf und die erste

Aufführung ist immer für mich die Frage: ob Nervenfieber oder nicht. Deshalb spiele ich auch die traurigste Gestalt, sobald es dem Himmel und dem Publikum gefällt, mich vor die Lampen zu rufen. Meine teure Frau hatte somit wohl Grund genug, lieber zu wünschen, daß ich die Lampen auf solche Weise lieber nicht zu sehen bekäme, als daß sie ihr möglicherweise den Gatten kosteten. Gegeben hätte ihr für dies mein Molière'sches Ende außer großem Bedauern vermutlich niemand etwas. — Bei Gelegenheit des Beaumarchais ging sie indeß gern und mit dem besonderen Instinkt ihres weiblichen Animus auf meine Idee ein. Das Stück war nicht schwierig aus der epischen Form in die dramatische zu gießen, ferner war es durchaus heiter, obwohl leidenschaftlichen Tempos, schließlich war die Chance des Gespieltwerdens und Gelingens ziemlich auf unserer Seite. Ja, mein teuerer Leser, es ist noch heute für den größesten Dramatiker, der ich ja nicht bin, ein großes Los, wenn ihm die Ehre widerfährt, überhaupt gespielt zu werden. Es ist nicht etwa das sein natürliches, durch Fleiß erworbenes Recht, sondern Hofbühnengnade. Ich habe es in meiner Demut denn auch immer so aufgefaßt. Daß ich glaubte, die „Harfenschule" werde gegeben werden, basierte darauf, daß der Mann, welcher mich seit „Adalbert von Babanberge" gehaßt hatte, wie je am Theater — und das will viel sagen —, nur gehaßt werden konnte, daß dieser Mann endlich entlassen worden war und die Atmosphäre reiner. Die Hoffnung, daß das Stück gefallen könne, ward in mir und den Meinen durch das Engagement Friedrich Haases erweckt, der im Herbste debütieren sollte und eine Novität brauchte wie das liebe Brot. Ich beschloß ans Werk zu gehen, ohne jemand vorher im Hause ein Wort zu sagen. Meine Frau stellte mir nur die Bedingung, daß das Stück in vier Wochen fertig sein müßte. Sehr richtig gedacht, denn mit dem „Holländer" kontraktlich verpflichtet, war dessen Unterbrechung vom rein poetischen Standpunkt aus schon kein Vorteil für das Werk — kurz, ich schrieb das Stück. In zehn Tagen etwa war es im dramatischen Rahmen, in weiteren zehn Tagen zweimal durch die Sektion der Streichungen, die Raspel und die Feile gegangen, um seinen Teint zu verbessern, und eben wollte ich es zum Drucke einem Agenten senden, als Friedrich Haase, ohne Ahnung dessen, was geschah, mir von Koburg, seinem Sitze schrieb, ob ich erlaube, daß eine amerikanische Dame, die er kenne, den Roman „Beaumarchais" dramatisieren dürfe, er wolle in Berlin die Titelrolle spielen. Natürlich war meine gemütliche Antwort, daß ich mir selber schon das Vergnügen gemacht hätte, diese gute Idee auszuführen. Wenn er nach Eisenach kommen, die „Harfenschule" sich vorlesen lassen wolle, so — usw. Haase kam, sah und — hörte, wir waren einig. Das Stück gedruckt ging an Herrn von Hülsen,

der bei Dresden auf Sommerferien war, die Antwort kam: Das Stück mit Beaumarchais-Haase ist angenommen. Über den ersten Berg also waren wir. Die zweite Klippe war aber bereits schon da, wie das beim Theater ja gar nicht anders sein kann. Mein Besetzungsvorschlag war von Herrn von Hülsen in den Hauptrollen genehmigt worden, doch es gab zwei Aber. Die Partie der Vendatour ist eine sehr schwere Partie, die eine erste Schauspielerin, eine Salondame mit Tournure vom reinsten Wasser verlangt, sie ist aber auch eine scheußliche Partie, eine Zumutung, die jeder Galanterie ins Gesicht schlägt. Welche Dame vom Theater, die wirklich empfindungsvoll ist und ein Recht auf Achtung der Welt hat, gibt sich wohl gern her, wegen entlarvter Schlechtigkeit und Schamlosigkeit jubelnd vom Publikum verhöhnt zu werden. Nur eine Dame an der damaligen Hofbühne vermochte aber die Vendatour zu spielen, wie sie gedacht war. Und diese Dame, makellos und allgeehrt als Frau, geliebt und bewundert als Künstlerin, welche mit Bewußtsein diese blamable Rolle auf sich lud, war Frau Johanna Jachmann-Wagner. Es gibt nur eine Weise dafür ihr einen Dank öffentlich, ob auch spät, abzutragen, indem ich gestehe, daß sie gerade am ehesten unter ihren Kolleginnen einen Charakter spielen konnte, von dem sie auch nicht eine Faser selber hatte, nichts als die königliche Erscheinung, und daß sie die Vendatour mit einer Entsagung natürlicher Gefühle und mit einer Meisterschaft spielte, daß ich mit den Meinen die Künstlerin als Frau lieben und die Frau in der Künstlerin wahrhaft hoch achten mußte. Während unter des Publikums Beifall ein jauchzender Hohn bei der Stelle ausbrach, „ist Ihnen besser, Schwiegermama", hat der Schauspielerin droben, der es galt, sich das Herz vor Scham und Unwillen umgewendet. Das ist auch ein Märtyrertum, verehrtes Publikum, eine Folter der Seele, von der Du den Kuckuk etwas weißt, wenn Du dich so gottvoll goutierst. Wir droben hinter den Kulissen wissen es, aber wir drücken einander dann die Hände, und die zuckende Lippe bittet um Verzeihung! — —

„Eine andere Klippe war: Haase — hatte Angst, Friedrich Haase, der wahrhaftig doch was Publikum und Kritik betrifft, sonst kein Mann der bleichen Furcht ist! In diesem Falle war seine Besorgnis gerechtfertigt. Seit Jahren ein Wanderer, hatte sich Haase zum ersten Male wieder fest engagiert und zwar in Berlin. Überdem war er zugleich Regisseur mit sehr integrierender Amtswirkung geworden. Nicht blos, daß sein Engagement denjenigen Mitgliedern einen Querstrich machte, die dasselbe Fach spielten, oder sich zum Replacenten Ludwig Dessoirs zu qualifizieren schienen, dessen Abgang zu gewärtigen stand, also welche Haase keine sonderliche „Kollegialität" zubrachten, Fritzchen hatte auch die Berliner Kritik auf dem Halse, die ihm bei diversen

klassischen Rollen gehörig mitgespielt hatte. Zwar wußte er mit einer gewissen Kritik wohl fertig zu werden, was ich nie verstand, aber mit einer neuen Rolle in einer Novität durchzufallen, sei es mit oder ohne Schuld, konnte weder ihm noch mir besonders erfreulich erscheinen. Haase wollte sich unbedingt in der Rolle erst einmal gefühlt, sie nur vor einem kleinen Publikum gespielt, ihre Wirkung erprobt haben, kurz, einigermaßen sattelfest sein, ehe er der zermalmenden Richterversammlung vor die Augen trat, welche sich bei jeder ersten Aufführung im Schauspielhause von Berlin zu dem Behufe zusammenfindet, öffentliche Meinung zu machen. — Wer kunstverständig ist und human, wird diesen unsern beiderseitigen Wunsch also gewiß für sehr gerechtfertigt und dessen Erfüllung wahrlich als kein besonderes Opfer für irgend eine Bühne erachten, zumal Haase sogar umsonst dieses eine Mal gespielt hätte. Diesen Erwägungen zufolge wendete ich mich auf Haases Wunsch an den Intendanten einer der Thüringischen Residenzen, dessen Souverän mir kaum ein Vierteljahr vorher erst sein Theater großsinnig für erste Auf-Aufführungen und Kreirung meiner Dramen zur Disposition gestellt hatte und zu meinem nachträglichen Entschlusse etwas Dramatisches zu veröffentlichen, wesentlich beigetragen hatte. An den Intendanten dieses Fürsten wendete ich mich vertrauensvoll mit der Bitte, Haase als Beaumarchais doch einmal gastieren zu lassen und gab ihm natürlich die Gründe hierfür an. Der Herr Intendant wies mich ab und zwar, als sehe er es für eine Beleidigung seiner Bühne an, daß Haase, statt eines Mitgliedes derselben den Beaumarchais spielen solle. Obwohl ich nochmals meine Gründe und Bitte dringlicher wiederholte; er antwortete nicht nur mit beredtem Schweigen, sondern rächte sich für diese vermeintliche Beleidigung, indem er, obwohl ich über zwei Jahre in dem Thüringen Schillers und Goethes lebte, weder die „Harfenschule" jemals noch ein anderes Stück von mir gab, also das, was man in der Theatralischen Welt die Gastfreundschaft nennt, als eine Sache ansah, welche seine Vornehmheit nichts angehe. Ich kann sagen, mir ist das sonst wo anders nie vorgekommen. Die kleinste deutsche Stadt, das elendeste Theater hat es sich bisher nicht zur Schande gerechnet, mir, wenn ich gerade am Orte war, zu zeigen, wie ich allda gespielt werde. Der Name dieses Herrn Intendanten steht zu Diensten. — Später ward mir indeß entdeckt, bewußter Intendant habe die Furcht gehegt, dieses Gastspiel Haases sei nur die schlaue Handhabe um zu einem — Orden — zu kommen. Armer Mann! Ich kann Dir sagen, daß ich gewiß mancherlei Leiden an mir verspüre, Knopflochschmerzen niemals! Ich will Dir und Deinem Staate sogar feierlich versprechen, daß ich, falls ich je wieder durch Thüringen reise, Euch beide gänzlich ignorieren will; schlaft

weiter den Schlaf des Gerechten! Wunderbare Erfahrungen müßt Ihr in dem Knopflochpunkt gemacht haben, daß Ihr so jämmerlich niedrig von deutscher Mannesehre und der Würde eines Schriftstellers denkt! — — Kurz und gut mit dem sehr dringenden Wunsche Haases, sich als Beaumarchais feuerfest zu machen, ehe er ihn den Berlinern spiele, war es nichts. So ging er denn todesmutig ins Engagement, und uns beiden wackelte bedenklich die Manschette. Auch die Idee, daß Beaumarchais seine erste Debütrolle werden solle, verwirklichte sich nicht. Er spielte klassische Sachen und etliche seiner kleinen reizenden Causerien zum Entree, dann aber — sollte ich vors Messer. Ich war mit Frau und Tochter in Berlin angekommen, unser Schicksal standhaft zu erleiden. Mein erster Gang, an einem unvergeßlichen Sonntag Morgen, war zu Haase, der bei Schmelzer wohnte. — Wenige Tage vorher hatte er den Hamlet gemimt, — mit nicht viel Glück hörte ich, — wenigstens den Kritiken nach zu schließen! Eine hatte ich gelesen, in der ein alter kritischer Gegner meiner Wenigkeit ihn furchtbar hergenommen hatte, sodaß ich mich bänglich fragte: wie wird es Dir Ärmsten nun erst gehen! Bei Haase genoß ich aber eine diabolische Freude. Ich las dort einen Brief von demselben Kritiker an denselben eben vermöbelten Haase geschrieben, voll glühender Dankesworte für das eben erhaltene wertvolle Geschenk. Unter riesigem Gelächter entschwand mir der Alb der Furcht. „Wenn ich erst an der Hüft' ihn packen kann", so flüsterte in mir der brave Shylock. — Die „Harfenschule" ward gegeben, gefiel sehr, Haase wurde von demselben redlichen Kritiker bis in die Sterne erhoben, mein Stück aber gebührend heruntergemacht. Sei ruhig, mein Junge, ich verrate Dich nicht, Du müßtest mich denn gerade mit denjenigen Substanzen bewerfen, die Leuten Deiner Gattung immer zu Geschossen dienen.

„Zweier ernsterer Dinge noch muß ich als Folgen der Gunst erwähnen, welche der „Harfenschule" zu Teil wurde. Mein alter Freund Berndal war sehr böse auf mich, denn eigentlich war es sein Recht, den Beaumarchais zu spielen. Nun war ihm der Haase in den Weg gelaufen! Er räsonnierte, war eisig, aber er spielte mir doch die kleine Rolle des Pirron; ich werde ihm diese Noblesse nicht vergessen. Wie Fritzchen nun immer ist, so auch in Berlin. Er hielt nicht aus, denn das Wandern ist des Müllers Lust, das Wandern! Da saß ich das nächste Jahr mit meiner „Harfenschule" fest, Berndal aber lachte, er wollte den Beaumarchais natürlich nun nicht mehr spielen, da Haase die Sauce abgeschöpft hatte, und den Braten kalt werden lassen. Aber später spielte mir Berndal den Beaumarchais doch, und zwar vortrefflich. — Ich war wieder um eine Erfahrung reicher; man lernt beim Theater doch nie aus! Daß es übrigens gut

gewesen wäre, hätte Haase die Rolle etliche Male gespielt, bewies, daß er erst in der dritten Vorstellung ganz mein Beaumarchais war; später machte er nach seiner eigensinnigen Gewohnheit sich dann wieder eine Menge — Nüancen, nennt man das — in die Rolle, von denen der lebendige Herr Caron de Beaumarchais, wohnhaft vormals zu Paris, nie etwas wußte. Eine andere, fast tragische Begebenheit, ereignete sich während der ersten Vorstellung dieses Stückes. Mein teurer alter Freund Dessoir, dieser seltene Mann seines Standes, war lange leidend gewesen, seine Nervenüberreizung so groß, daß, als er mich etwa ein Jahr vorher nach langer Zeit wieder sah, ihn ein Weinkrampf packte, den ich durch einen schlechten Witz, der seine Tränen zügeln sollte, aber zu meinem Entsetzen in einen Lachkrampf verwandelte. Was dieser Mann um Dich und um uns Alle gelitten, verehrtes Publikum, das kannst Du ihm selbst mit einer Milliarde Dotation nicht abkaufen! Dessoir war wider in Berlin. Dessoir wollte durchaus wieder auftreten und — im „Narziß"! Ich habe die Probe nicht gesehen, wie ein Gespenst schlich ich mich bei meiner Aufführung hinter die Kulissen und wieder fort; ich wäre ohnmächtig geworden, hätte ich ihn ansehen müssen. Eins nur sei gesagt. Ein zweiter Narziß, Friedrich Haase, stand hinter der Scene, um die Rolle zu Ende zu spielen, wenn Dessoir zusammenbrach! — Aber auch auf der Bühne trotz Lappen und Flittern lebt Gott und regiert über Elend wie Lust! Es kam zu dem Fürchterlichen, was wir alle mit Angst erwarteten, nicht. Das Publikum, das Dessoir immer so heiß geliebt, half ihm in seinen Nöten. Es kam ja alles für ihn darauf an, wie er nach so langer Zeit aufgenommen werde, an seinem Entree hing sein letzter Rest Selbstvertrauen, d. h. sein Leben. Als er mit dem bewußten Liede auftrat, wurde er mit stürmischem Beifall und Blumen überschüttet. Das ist doch noch Musik jauchzte er weinend herab ins Parkett! Gott sei Dank, er war gerettet! Er spielte die Rolle zu Ende und zwar vortrefflich. — O ja, das Berliner Publikum ist ein sehr strenger aber auch oft ein sehr großmütiger Gebieter!"

Wir werden die vorstehenden Ausführungen des Dichters nicht ohne innere Ergriffenheit lesen; das Bild des Menschen Brachvogel, sein ehrliches Streben und Wollen, seine lautere Gesinnung und die nie versagende Dankbarkeit leuchten wohltuend aus diesen Zeilen hervor. Auch, wie sehr er mit dem Theater zusammenhing, wie sein ganzes Denken und Hoffen sich immer von neuem der Bühne zuwandte, wie er nicht leben konnte ohne das bunte Lampenlicht der Kulissen, das wird aus dieser Vorrede deutlich. Brachvogel und Theater, die beiden Begriffe sind untrennbar mit einander verbunden. Seine vertrautesten Freunde waren zum überwiegend größten Teile Schauspieler, die

Dessoir, Döring, Haase, Berndal und wie sie alle hießen, jene gottbegnadeten Künstler aus den sechziger und siebziger Jahren, die waren ihm der liebste Umgang. Mit ihnen saß er so manche Nacht bei Lutter und Wegner, jener berühmten Weinstube in der Französischen Straße zu Berlin, in der einst Heine, E. T. A. Hoffmann und der große Devrient gezecht, mit ihnen fühlte er und sie fühlten mit ihm, und in schweren Stunden haben sie ihrem Dichter treu zur Seite gestanden, treuer als manch einer, der Brachvogel sovieles Gute zu danken hatte. —

Über die Vorrede ist nichts weiter zu sagen, sie spricht ja deutlich für sich selbst, nur auf die Schlußworte möchte ich noch aufmerksam machen, wo der Dichter von der Großmut des Berliner Publikums spricht. Nicht nur Dessoir, auch Brachvogel hat dessen Gunst in reichem Maße erfahren. Das zeigte sich wieder deutlich bei der „Harfenschule", die von den guten Berlinern mit fast dem gleichen Jubel aufgenommen wurde wie seinerzeit der „Narziß". Hier hatten sie doch wieder einen echten Brachvogel, einen zweiten „Narziß"; dem Gelüst des Premièrenpublikums war nach einem halben Menschenalter Wartens endlich Genüge geschehen. Nun war Brachvogel mit einem Male wieder der gefeierte Liebling, nun überhäufte man ihn mit Lob und Anerkennung, sein Ruhm strahlte heller denn je. Kann es uns da Wunder nehmen, daß Brachvogel sich an dem Beifall der Menge berauschte und den bequemen Weg zum Erfolg weiter anbaute? Daß er in künstlerischer Beziehung einen Schritt bergab tat und dem Publikum bot, was es einzig begehrte, nämlich sinnfälligste Handlung? Brachvogel handelte ganz ähnlich wie bald nach dem „Narziß", und die selben Worte, die ich oben anwandte (S. 95), mögen auch hier gelten, daß wir dieses Hinabsteigen dem Menschen Brachvogel nicht nur verzeihen, sondern auch nachfühlen können, daß es sich aber bei der Wertung des Künstlers anders verhält; vom rein künstlerischen Standpunkte muß ein großer Teil der Werke Brachvogels leider verworfen werden. Dies gilt nicht zum wenigsten von dem Werk, dem wir uns nunmehr zuwenden wollen.

Hogarth.

1870.

Durch den Erfolg seiner „Harfenschule" geblendet, ging Brachvogel sofort an eine neue Dramatisierung und wählte dazu den handlungsreichen Roman „Hogarth", aus dem er in kurzer Zeit das gleichnamige Schauspiel machte, das zu den unerfreulichsten Leistungen des Dichters gehört. Mancher Literarhistoriker würde es vielleicht für ratsamer halten, über dieses Stück, das dem Ruhme des Dichters nicht gerade sehr förderlich war, mit Stillschweigen hinwegzugehen, hätte auch die „Schweizer" wohl mit weniger

Schärfe beurteilt, im Sinne des stets rechtlich und gerecht denkenden Brachvogel wäre eine solche schönfärbende Betrachtungsweise aber nicht, und der Literatur erweist man durch solche Vertuschungsversuche auch keinen Dienst. Alles Schlechte und Minderwertige muß rücksichtslos entfernt werden, erst dann kann das wirklich Bedeutende desto heller erstrahlen.

Die Idee, zu zeigen, wie ein unverstandener, genialer Künstler seine Individualität durchsetzt und die Mitwelt, die ihn erst scheel verachtet hat, zu lauter Anerkennung zwingt, ist nicht undramatisch; aber hätte Brachvogel diese Idee nun auch verwirklicht! Statt dessen bietet er eine mangelhafte Komposition, die sich in leere Äußerlichkeiten verliert und jeden Ansatz zu einer tieferen Charakteristik vernichtet. Das ganze Stück ist nichts weiter als eine Aneinanderreihung von krassen Bühneneffekten, die jeder inneren Berechtigung entbehren. Mord und Straßenraub, Dolch und Pistole spielen eine zu bedeutende Rolle in dem Stück, als daß auch nur einen Augenblick über seinen inneren Unwert Zweifel herrschen könnten. Wieder eine Fülle von Handlung, die geradezu lähmend wirkt, aber alles sinnfälligste Vorgänge für das Auge! Konstabler verhaften auf der Bühne einen Mörder, wieder wie im „Weißen Paria" spielt das Gefängnis von Newgate eine Rolle, und wieder hindert die Gnade des Königs das Äußerste, indem der Delinquent sogar zum Kapitän in der indischen Armee gemacht wird.

Werfen wir kurz einen Blick auf die krassen Bilder, die das Drama vor uns entrollt, denn die Fäden einer einheitlichen Handlung aufzudecken, erscheint fast unmöglich.

Erstes Bild: Hogarth arbeitet in Thornhills Atelier an seinem Bilde „der Wüstling", an dem nur noch der Kopf fehlt, aber somit alles. Die sogenannte gute Gesellschaft verachtet den Künstler, weil er sich in der niedrigsten Sphäre, in Spielhöllen und in den wüstesten Orgien tummelt, um Charaktere zu studieren. Das schmerzt ihn, doch er kann es ertragen, aber daß eine ihn nicht versteht, ihn auch verachtet, das kann er nicht ertragen. Und diese eine ist Mary, seines Meisters Tochter, die er liebt, und die ihn trotz aller Verachtung wiederliebt. Aber Mary soll einen anderen heiraten, einen „schottischen Hochlandsschuft", der sich Lord Mac-Chattan nennt. Dieser Lord ist eine sehr merkwürdige Persönlichkeit; wer er in Wirklichkeist ist, wird erst ganz gegen Ende des Stückes klar, bis dahin ist er nämlich so ziemlich alles. Mit ihm kommt die Politik ins Drama, und nun wird es schwierig. Wir hören von Umtrieben der Stuarts, von einem geheimen Agenten, der in England für sie agitiert: Mac-Chattan; dann vernehmen wir von einem schottischen Edelmanne, der wichtige Befehle Stuarts für den Aufstand nach dem Süden bringt und der auf seinem Wege ermordet wird: von

Mac-Chattan; ferner wird uns von einem furchtbaren Straßenräuber berichtet, der schon Jahre lang ganz England unsicher macht, dieser John Delton, Brachvogel hatte offenbar eine Vorliebe für highwaymen, ist natürlich niemand anders als wieder Mac-Chattan; endlich hören wir von einem Lordssohn, — der von seinem Vater verstoßen, von den Gerichten um sein Erbe betrogen wurde und der sich nun an den falschen Richtern rächen will — wieder Mac-Chattan, und um dies zu erreichen, schleicht sich der Vielgestaltige bei der Regierungspartei ein und verlobt sich mit Thornhills Tochter Mary. Er verlobt sich mit ihr, weil der Vater der beste Freund des Herzogs von Grosvenor ist, durch den er seine Rache auszuüben und seinen alten Besitz in Schottland wiederzuerlangen hofft, aber welch Unglück, er verliebt sich auch in seine schöne Braut, und das wird ihm zum Verhängnis. Und nun bricht eine wahre Flutwelle von Intrigen über uns herein, die Brachvogels Phantasie und seiner Bühnentechnik alle Ehre machen. Ministerränke, die mit Hogarth eigentlich gar nichts zu tun haben, geben dem ominösen Mac-Chattan Gelegenheit, sich durch die möglichsten und unmöglichsten Situationen hindurchzuwinden, sich als Erzieher von Stuarts Sohn und seinen Genossen gar als den Prinzen selbst einzuführen, sich Hogarth gegenüber als John Delton zu entlarven und dessen Freundschaft zu gewinnen, bis er schließlich in Thornhills Hause, wo Hogarth ihn die letzte Nacht vor seiner Flucht verbirgt, festgenommen und ins Gefängnis nach Newgate gebracht wird. Zur Entdeckung, und damit kommen wir wieder auf Hogarth, führt nämlich das berühmte Gemälde „Der Wüstling", in dem der Künstler Mac-Chattan portraitiert und auf diese Weise die Polizei auf die Spur des Straßenräubers gelenkt hatte. Hogarth ist verzweifelt über Chattans Unglück und begibt sich ins Gefängnis, um die letzten Stunden mit dem Freunde zu teilen. Schon hören wir die Totenglocke von Newgate, da wird des Verbrechers letzter Wunsch erfüllt, und das verhängnisvolle Gemälde in seine Zelle gebracht. Mac-Chattan will nunmehr gelassen sterben, als ihm plötzlich ein deus ex machina in Gestalt des Herzogs von Grosvenor erscheint und ihm nicht nur die Kassation des Todesurteils verkündet, sondern zugleich seine Ernennung zum Kapitain in der indischen Armee. Hogarth aber, dieses unschuldige enfant terrible des ganzen Dramas, hat durch sein geniales Gemälde seinen Meister Thornhill so entzückt und besiegt, daß ihm dieser die Hand seiner Tochter nicht länger verweigert. „Die Liebe, ja, ist die Palme aller Kunst, — Urgrund des Lebens!! (Umarmung) Gruppe — Vorhang fällt."

Mit diesem höchst merkwürdigen Werk, das den Ruhm der „Sherlock Holmes Stücke" unserer Tage bereits ein volles Menschenalter vorwegnahm, schloß Brachvogels dramatische

Produktion in den sechziger Jahren ab. Alle Dramen, die er in diesem Jahrzehnt der Bühne geschenkt, zeichnen sich durch eine Fülle von Handlung und bühnenwirksamen Szenen aus, entbehren mit wenigen Ausnahmen aber des echt poetischen Gehaltes. Die wahre Kunst Brachvogels schien versiegt zu sein, der Anfang der siebziger Jahre, in denen der Theaterzettel seinen Namen gänzlich verschwieg, schien diese Meinung nur zu bestätigen, als plötzlich ein vaterländisches Schauspiel den Namen und Erfolg des Dichters von neuem kündete.

Siebenter Abschnitt.

Brachvogels letztes Ringen.

Man hat Brachvogel oft den Vorwurf der Vielschreiberei gemacht und diese Schwäche in Ruhm- oder gar Geldgier begründet gesehen. Keine von beiden Voraussetzungen trifft zu, aber ein Vielschreiber war der Dichter im letzten Jahrzehnt seines Lebens dennoch. Mußte es werden! Zwei schwere Schicksalsschläge waren die unmittelbare Veranlassung für diese fieberhafte Produktion.

Des ewigen Wanderns müde, siedelte Brachvogel im Herbst des Jahres 1872 nach Berlin über und ließ sich, da ihm die Hauptstadt selbst zu geräuschvoll war, in einem Vororte, in Groß-Lichterfelde, nieder. Kaum hatte er sich aber behaglich in seinem neuen Heim eingerichtet, als ihn der bitterste Schlag seines Lebens traf: seine Julie, die treue Beraterin und Gefährtin, wurde ihm durch den Tod entrissen. Sein Schmerz war grenzenlos! Wie ein Lauffeuer verbreitete sich die Trauerbotschaft, und aus allen Teilen Deutschlands kamen die Beileidsbezeugungen an den gebeugten Dichter. Der alte Generalfeldmarschall Moltke richtete warme Worte an Brachvogel, König Ludwig von Bayern und andere deutsche Fürsten fehlten nicht. So viele Freunde hatte der Dichter noch nie gehabt, aber sein Leben war aufs tiefste erschüttert.

Durch Arbeit suchte er sich zu betäuben. In den letzten Jahren seines Lebens hat Brachvogel daher fast soviel geschrieben, wie in seiner ganzen Schriftstellerlaufbahn; seine Produktivität in diesem Zeitraum war enorm. Roman auf Roman verließ die Presse, ein Drama nach dem anderen wurde angefangen, und mit größtem Eifer das Quellenstudium betrieben. Da traf ihn ein neuer Schicksalsschlag, jener soviel Aufsehen erregende Costenoble-Prozeß, dessen Folgen für den Dichter geradezu vernichtend wurden.

Brachvogel hatte nach dem „Narziß" die große Unklugheit begangen, mit dem Verleger Costenoble einen Vertrag zu schließen, durch den er verpflichtet wurde, fortan seine sämtlichen Dichtungen nur in diesem Verlage zu veröffentlichen. Durch das höchst niedrige Benehmen Costenobles aber, der, wie wir aus der oben mitgeteilten Vorrede zur „Harfenschule" wissen, das Honorar für

den Roman „Beaumarchais" in dem bereits unterschriebenen Kontrakte willkürlich herabsetzte, hielt sich Brachvogel für berechtigt, Verbindungen mit anderen Verlegern anzuknüpfen. Lange Zeit verhielt sich Costenoble dazu schweigend, bis er plötzlich mit einer Klage auf Zahlung einer sehr beträchtlichen Konventionalstrafe hervortrat. Das Verfahren dauerte mehrere Jahre, der Prozeß durchlief drei Instanzen, von denen die ersten beiden zu Gunsten des Dichters entschieden, bis schließlich die letzte für den Verleger eintrat, der trotz der Entrüstung der ganzen literarischen Welt dem Buchstaben nach Recht behielt. Die Konventionalstrafe von einigen Tausend Talern, die dem Dichter auferlegt wurde, war für Brachvogel äußerst hart; um sie aufzubringen, arbeitete er während der letzten Jahre Tag und Nacht. Sein hinterlassenes Testament, dessen Original im Archiv der Familie Gerold liegt, macht einen erschütternden Eindruck. Was hatte dieser Schriftsteller in seinem Leben durch all sein Ringen erreicht? Nicht einmal soviel, daß er ruhig die müden Augen schließen durfte: er starb ähnlich wie einst Aristides der Gerechte, dem auf Staatskosten das Grab bereitet wurde.

An dieser Stelle möchte ich eine sehr interessante Mitteilung über Brachvogels pekuniäre Einnahmen einschalten, die er aus seiner schriftstellerischen Tätigkeit zog. Die Darstellung stammt aus der Feder des Dichters selbst und erschien wenige Tage vor seinem Tode im „Berliner Tageblatt". Hervorgerufen wurden diese Bemerkungen durch einen kleinen Aufsatz „Theater-Schriftsteller und Theater-Agenten", den das nämliche Blatt gebracht hatte, und worin von ganz fabelhaften Autorengeldern gesprochen wurde, die Brachvogel aus seinem „Narziß" angeblich zugeflossen seien. Außerdem war in dem Artikel die Rede davon, daß der Dichter dem seinerzeit sehr bekannten Theateragenten Heinrich den „Narziß" für 1000 Taler verkauft habe, und daß er trotz der bedeutenden Autorengehälter im Verhältnis zu den geradezu enormen Summen, die der Agent aus der Dichtung zog, doch nur mit leeren Händen ausgegangen sei. Brachvogel fühlte sich zur Richtigstellung dieser Angaben verpflichtet und führte im Hinblick auf den erwähnten Aufsatz, der von einem „alten Berliner Theaterfreund" herrührte, nach einigen einleitenden Worten Folgendes aus*): „Der Artikel enthält nämlich,

*) Der Aufsatz „Theater-Schriftsteller und Theater-Agenten" steht im Berliner Tageblatt, Jahrgang 1878 Nr. 310, die Entgegnung Brachvogels in Nr. 322. Aus dem ersteren ist als immerhin interessant eine Bemerkung über „Adalbert vom Babenberge" zu erwähnen, die von Brachvogel offenbar anerkannt wird, da er sie nicht widerlegt. Danach hatte der Agent Heinrich mit dem Dichter einen Vertrag geschlossen, durch den Brachvogel sämtliche Bühnendichtungen nur an Heinrich zum Vertrieb gegen Prozente oder zum Kauf übergeben durfte. „Dieser Vertrag erlosch mit „Adalbert vom Babenberge", wofür Brachvogel von Heinrich ebenfalls 1000 Taler

außer einer sehr nebensächlichen Tatsache, vielfach unrichtige Angaben! — Weder habe ich den „Narziß“ an Heinrich verkauft, noch ist dies überhaupt bei irgend einem meiner, von demselben debitierten Stücke geschehen. Heinrich erhielt seine Prozente für den Vertrieb und die Vergütung der Spesen, sonst Nichts. Nur einmal, bei dem Trauerspiel „Der Ursurpator“, bot mir derselbe einen Kauf an, auf welchen ich nicht einging. Obwohl es nun höchst sonderbar ist, daß ein Schriftsteller, welcher ohnehin mit seinen Arbeiten und gutem Rufe vor dem Auge des Publikums steckt, sich auch noch eine pekuniäre Kontrolle gefallen lassen soll, — so will ich dennoch über die Fabel der „ungeheuren Einnahmen des „Narziß“ einiges Licht verbreiten.

„Wer Bühnen-Fachmann ist, wird von vornherein über die Behauptung lächeln: „Narziß“ habe binnen der ersten zehn Jahre, also vom März 1856—1866 zum März, 20—30000 Taler Autorenhonorare gebracht. Diese Summe hat mir das Stück bis zur heutigen Stunde nicht annäherungsweise eingetragen! — Als im Jahre 1856 „Narziß“ die Bühne beschritt, gab es in Deutschland nur drei Theater, welche Tantièmen zahlten, die Hoftheater von Berlin und Wien, sowie das von München. Alle übrigen Hof- wie andere Bühnen gaben ein für allemal ein Honorar. Dresden schwang sich z. B. zu etwa 100 Talern, Hannover zu ähnlicher Höhe, Schwerin etwa zu 45 Talern usw. empor; man kann sich also die Honorarskala der übrigen Theater danach vorstellen. Bewiesen ist, daß damals der Ertrag eines Stückes von sämtlichen deutschen Bühnen noch nicht entfernt die Bezüge erreichte, welche die beiden Hofbühnen von Berlin und Wien demselben eintrugen. Trotz des Autorengesetzes ist es selbst heute noch so, und noch immer blüht innerhalb unseres Vaterlandes der dramatische Diebstahl, wenn auch nur — wie das Veilchen im Verborgenen! — Von „Narziß“ bezog ich übrigens 1856 und die nächsten (also besten) Jahre allein vom Berliner Hoftheater Tantièmen, denn etwa sechs Jahre später erst wurden diesem Stücke die Hallen der Burg geöffnet. Ferner war in Berlin von Dessoirs Rücktritt ab bis zur Uebernahme seiner Rolle durch Kahle das Drama mehrere Jahre völlig vom Repertoire verschwunden. Jeder Vorurteilsfreie wird sich sonach sagen, daß selbst innerhalb der 23 Jahre von 1856—1878 von einer nur in Höhe von 20, geschweige 30000 Talern er-

---

erhalten hatte. Heinrich nahm auf Wunsch Brachvogels die bereits gezahlte Summe später wieder zurück und Brachvogel wurde alleiniger Eigentümer seines Stückes, welches sich jedoch bei der Aufführung auf der Bühne des Königlichen Schauspielhauses zu Berlin als verfehlt erwies. Neuer Beweis, daß man sich in Beurteilung eines Stückes vor der Aufführung irren kann. Nach wenigen Vorstellungen wurde „Adalbert“ in der Theaterbibliothek kalt gestellt“.

blühten Einnahme keine Rede sein konnte. — Allerdings sind von den Theatern im allgemeinen mit „Narziß" geradezu ungeheure Summen eingenommen worden. Von den Aufführungen des „Narziß" in Amerika (Bandmann), England, Italien (Mad. Ristori) und Rußland habe ich indessen nie pekuniären Nutzen gehabt. Von dem gesamten Auslande empfing ich nicht einen Groschen! Außer dem Stadttheater zu Riga, welches sein festes Honorar zahlte, bewilligte nur das kaiserlich deutsche Theater zu Petersburg, pro Akt 5 Taler, also 25 Taler ein- für allemal!

„Gewiß haben sich seit 1870 die Verhältnisse der Autoren nicht unerheblich gebessert; welchen Bezug hat dies aber auf „Narziß", der damals überall Repertoirestück geworden, von den Bühnen also bereits erworben war? — — —

„Mein Verhältnis zu Heinrich schrieb sich schon vom Jahre 1849 her. Er hat meinen ersten theatralischen Versuch: „Jean Favard", später „Ali und Sirrah", „Aham" und den „Sohn des Wucherers", Arbeiten, welche lange vor „Narziß" entstanden, für die Bühne gedruckt, also den Druck bezahlt und für alle diese alten Stücke, welche nicht gegeben worden waren, vergeblich den Debit genommen! Daß die hierdurch erwachsenen Kosten von den Einnahmen des „Narziß" gedeckt werden mußten, bedarf wohl keiner Frage. Heinrich hat sich mir gegenüber als Mann von Ehre und ohne die Gewinnsucht unserer Tage bewiesen; das zu sagen bin ich seinem Andenken schuldig! Das Manuskript des „Narziß" bekam derselbe überhaupt nicht eher in die Hand, bis es bereits am hiesigen Hoftheater eingereicht war. Heinrich hätte den zur Versendung bestimmten Druck des Stückes gar nicht bewirken, in ihm den veränderten Schluß sicher nicht aufnehmen können, wären diesem Drucke nicht die ersten Aufführungen vorangegangen gewesen, ein Beweis, daß Heinrich vorher gar keine Spekulation an dasselbe knüpfen konnte. Über das Schicksal der Dichtung habe ich mich in der Vorrede zur letzten Auflage derselben ausgesprochen. Den in dem Artikel erwähnten Revers erteilte ich Heinrich allerdings, um ihn zu beruhigen, daß ich mich keines anderen Agenten bediene. Mit Heinrichs Tode erlosch derselbe, und ich fand keine Veranlassung, mit dessen Nachfolger in Beziehung zu treten."

Aus diesen Bemerkungen geht unzweideutig hervor, daß Brachvogels pekuniäre Einnahmen aus dem „Narziß" nicht geradezu glänzend waren, von den anderen Werken gar nicht zu reden, die doch bei weitem nicht den Erfolg hatten und das Aufsehen erregten wie dieses virtuose Trauerspiel. Wir können also ungefähr ermessen, wie vernichtend ihn die schwere Konventionalstrafe treffen mußte, die der Prozeß mit seinem früheren Verleger dem Dichter auferlegte. Hatte sich Brachvogel nach dem Tode seiner Gattin durch Arbeit betäuben wollen, um der zer-

malmenden Wucht des Schmerzes zu entgehen, so war er nach dem Prozesse zu einer Überproduktion direkt gezwungen, ganz ähnlich wie einst Walter Scott, der Dichter der „Waverley-Romane“. Daß die entstehenden Werke — vor allem von den Romanen gilt dies — unter solchen Verhältnissen nicht immer gleichwertig ausfielen, wen sollte das wundern? Die Romane der letzten Epoche erreichen nicht mehr die Höhe der früheren Leistungen; sie sind zum Teil, aber auch nur zum Teil, nicht viel mehr als gewöhnliche Leihbibliothekenware.

Um so anerkennenswerter sind die drei Leistungen Brachvogels auf dramatischem Gebiete, von denen zwei erst durch den Nachlaß erschlossen wurden.

Die alten Schweden.

1874.

Das erste Stück aus dieser Gruppe war zugleich auch das letzte in der langen Reihe der Dramen Brachvogels, die von der Bühne herab zum Publikum sprachen: am 24. Oktober 1874 spendete man an der selben Stätte, von der einst der „Narziß“ seinen glorreichen Ausgang genommen, dem nunmehr fünfzigjährigen Dichter bei einer Erstaufführung zum letzten Male öffentlich Beifall.

Brachvogel nennt „Die alten Schweden“ ein Schauspiel, er hätte es besser ein Volksschauspiel nennen sollen. Ein solches ist es nämlich, ganz im Sinne der Luther- und Gustav-Adolf-Spiele, die neuerdings wieder eifrig gepflegt werden, und wenn man „Die alten Schweden“ noch nicht in diesem Sinne zur Darstellung brachte, so ist dies sicher der Vergessenheit zuzuschreiben, in die der Name Brachvogel leider gesunken ist.

Der Dichter versetzt uns in das Jahr 1648, die Verhandlungen zu Osnabrück und Münster haben endlich zu einem Abschluß geführt, und der Friede soll dem armen zerrissenen Deutschland nun werden. Was aber soll mit den zahllosen Truppen geschehen, jener wilden Soldateska, die nur des Krieges rauhes Handwerk kennt und nie des Friedens stilles Glück genoß? Auseinandergeben, so fordert der Vertrag! Wird er gehalten werden?

Während an der brandenburgischen Grenze, wo noch ein paar schwedische Regimenter liegen, die Obersten beraten, wie sie die widerstrebenden Truppen zum Niederlegen der Waffen bewegen könnten, unterstützt Derfflinger die Aufsässigen in ihrem Unwillen, und zwar in der sehr richtigen Erkenntnis, daß der Kurfürst von Brandenburg in diesem Augenblicke nötiger als je Truppen brauche, und es gelingt ihm und seinem Freunde Görzke auch in der Tat, die schwedischen Regimenter an sich zu bringen. So schließt der erste Akt höchst erwartungsvoll.

Im zweiten trifft die Antwort des Kurfürsten ein, ganz so, wie der schlaue Derfflinger sie vorausgesehen, und ein sehr wirkungsvolles militärisches Schauspiel geht in Szene. Generalmarsch wird geschlagen, zum letzten schwedischen Appell geblasen, Derfflinger hält eine kernige Ansprache, — durch ein Gleichnis macht er den Truppen klar, daß sie erst die Waffen niederlegen müßten, um sie dann jenseits der Grenze wieder aufzunehmen — Begeisterung der Menge, „nieder mit den Schweden", Derfflinger wirft Feldbinde und Degen ab, Offiziere und Soldaten folgen seinem Beispiel, und bei den Klängen des selben Lutherliedes, unter denen Gustav-Adolf von Sieg zu Sieg geeilt, geht es hinüber in die Mark. Wirklich ein imponierender Anblick, ein fesselndes Bühnenbild, eine begeisternde Stimmung. Der bedeutungsvolle Anlauf zu einem historischen Schauspiel großen Stiles ist genommen, der Zuschauer ahnt schon den Sieg von Fehrbellin voraus, unwillkürlich denkt er an Kleist's „Prinzen von Homburg", da macht die Dichtung eine Wendung und geht ins Anekdotische über.

Die letzten drei Akte bringen nämlich ein märkisches Liebesidyll und zeigen den großen Kurfürsten, der den alten Derfflinger und General Görzke gern unter die Haube bringen will, in der Rolle eines Ehevermittlers. Der politische Hintergrund weicht zurück, und Derfflinger, der sich als Helden von der Nadel erweist, indem er ad oculos demonstriert, daß er trotz dreißig Jahre Kriegspielens sein altes Schneiderhandwerk nicht verlernt hat, steht als Liebhaber vor Fräulein von Schappelow. Der große Kurfürst wünscht diese Verbindung, ein glücklicher Umstand, daß Derfflinger nämlich jener junge Rittmeister ist, in den sich das Edelfräulein vor zehn Jahren verliebt hat und auf den es noch immer sehnsüchtig wartet, kommt zu Hilfe, so daß wir nach einer anmutigen Liebesidylle, der es an heiteren und ernsten Szenen nicht fehlt, am Ende das Paar glücklich vereint sehen. Zum Schluß, und damit lenkt Brachvogel wieder in den historischen Charakter des Stückes ein, stellt sich Derfflinger mit seiner jungen Braut im Schlosse zu Berlin dem kurfürstlichen Paare vor, während die Gesandten Schwedens, Frankreichs und Polens, die eben noch über das kleine Brandenburg gelächelt haben und Pläne schmiedeten, um es ganz von der Karte zu streichen, neidisch und wütend erkennen, welche Torheit Schweden einst beging, als es so wackere Regimenter und Generale in schnödem Undank ablohnte.

Das Stück hatte bei der ersten Aufführung einen großen Erfolg. Der Name Brachvogels übte noch einmal seinen alten Zauber aus, auch waren sämtliche Rollen, selbst die kleinsten, mit den ersten Kräften der Hofbühne besetzt, und vor allem macht die Zeitstimmung, in der die patriotischen Klänge des Stückes

freudigen Wiederhall finden mußten, die warme Aufnahme nur zu erklärlich. Berndal, der sich in den langen Jahren ordentlich zu einem „Brachvogelspieler" entwickelt hatte, gab den alten Derfflinger meisterhaft, wußte so recht die biedere Derbheit und den gesunden Humor dieses Volkslieblings zu treffen; die Frieb-Blumauer machte aus der Jungfer Euphrosine Granzow, der Verwalterin des Schappelow'schen Gutes und Vertrauten des Fräuleins, eine anmutige Episodenrolle und brachte neben der kecken Komik auch das Ergreifende in der kleinen Rolle trefflich heraus; die Regie hatte es an nichts fehlen lassen, vor allem die Massenszenen im zweiten Akt glänzend inszeniert; aber trotz allem, der große Erfolg des Abends, der vielleicht mehr den Darstellern und der Person des Dichters galt, sollte nur von kurzer Dauer sein.

Brachvogel hatte das Drama, in der letzten Zeit tat er dies ja fast regelmäßig, in Anlehnung an einen früheren Roman, den „Fels von Erz", geschrieben, ein Umstand, der sich auf Schritt und Tritt in dem Bühnenwerk bemerkbar macht. Die Geschlossenheit in der Komposition fehlt, eine angemessene Verteilung des Stoffes auf die einzelnen Akte, eine Steigerung ist nicht vorhanden, ja unsere Erwartungen, die die ersten beiden Akte anregen, werden getäuscht, und den Höhepunkt der Handlung müssen wir erst mühsam als solchen erkennen. „Die alten Schweden" sind nur einzelne lose aneinandergereihte Szenen, die allein durch die Gestalt des alten Derfflinger zusammengehalten werden. Wie die Steigerung der Handlung so fehlt auch die Entwicklung in den Charakteren; sie treten uns von vornherein als fertig entgegen, derselbe Humor, der gleiche Ton bleibt ihnen durch das ganze Stück treu. Aber der größte Vorwurf, den die Kritik dem Stücke machen muß, ist der, daß ein wirksamer Abschluß fehlt. Haben die beiden ersten Akte mit der Haupthandlung, Derfflingers Liebeswerben, eigentlich keinen Zusammenhang, so könnte dem fünften Akt sehr leicht noch ein sechster folgen, der irgend eine andere Episode aus Derfflingers Leben zur Darstellung brächte.

Der Literatur darf das Schauspiel demnach kaum zugezählt werden, da Rundung und Geschlossenheit ihm doch zu sehr fehlen, der Volksbühne aber und dem märkischen Boden, dem es entsprossen ist, sollte es doch nicht für alle Zeiten ein Fremdling bleiben. Von hier aus wäre vielleicht am ehesten an eine Neubelebung der Werke Brachvogels zu denken.

Der Bruderstreit.

1877.

Eine merkwürdige Tragik liegt in der Tatsache, daß diesem Schauspiel, das mit Fug und Recht Brachvogels stolzestes Drama

genannt werden darf, die Bühnen verschlossen blieben, daß es dem alternden Dichter nicht vergönnt war, sich mit diesem letzten großen Wurf die gebührende Anerkennung zu verschaffen. Vergeblich reichte er es im Jahre 1875 bei der Generalintendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin ein, die sich ablehnend verhielt, da sie gerade Felix Dahns, ein ähnliches Sujet behandelnde, „Deutsche Treue" angenommen hatte. So ist der „Bruderstreit" das einzige deutsche Kaiserdrama von der langen Reihe derer geblieben, die Brachvogel als Gegenstück zu den Königsdramen Shakespeares für die deutsche Bühne geplant hatte, denn durch das Mißgeschick der Abweisung verbittert, entsagte er diesem großen Gedanken*). Im Nachlasse fand sich das Original der Dichtung, deren Bedeutung ich in einer eingehenden Analyse hervorheben möchte**).

Das Drama, welches sich eng an die Geschichte anlehnt, spielt zwischen den Jahren 936 und 941, die Handlung fällt also noch in die letzte Zeit der Regierung König Heinrichs, vornehmlich aber unter die seines Sohnes Otto, den die Geschichte nachmals den „Großen" genannt. Die Grundidee, daß nur ein starkes Königtum und die Einheit aller deutschen Stämme der Nation zum Heile gereichen könne, ist machtvoll in diesem vaterländischen Schauspiel herausgearbeitet.

Um das Reich geordnet zu hinterlassen, beruft der alte König einen Reichstag, um die Wahl eines Nachfolgers zu sichern. Die Krone wird Heinrichs ältestem Sohne Otto zugesprochen, der unter äußerst schwierigen Verhältnissen die Regierung antritt, da er nicht nur gegen die Intrigen seiner Brüder Tankmar und Heinrich zu kämpfen hat, sondern auch das Schwert gegen die auffässigen Stammesherzöge führen muß. Als er aus diesen Kämpfen siegreich hervorgegangen, und die Einheit des Reiches endlich gesichert erscheint, droht dem jungen Könige noch eine letzte furchtbare Gefahr: sein Bruder Heinrich, durch Liebe zu der schönen, rachsüchtigen Judith verblendet, trachtet ihm nach dem Leben. Wie durch ein Wunder entgeht Otto aber dem tödlichen Streiche, und nachdem auch dieser schwerste Feind bestanden, kann der König die Zügel der Regierung mit fester Hand ergreifen.

---

*) Brachvogel hatte jahrelange Studien zu diesem Kaiserdrama gemacht, bei denen ihm ein Freund, der bekannte Historiker, Prof. Schottmüller, mit förderndem Rate zur Seite stand.

**) Es sei erwähnt, daß in den neunziger Jahren die Tochter des Dichters einen Privatdruck vom „Bruderstreit" und dem ebenfalls nachgelassenen Schauspiele „Die Gesellschafterin" für einen engeren Freundeskreis veranstaltete, wodurch natürlich die Dichtungen der Literatur nicht bekannt wurden.

Erster Akt.

Pfalz auf dem Petersberge bei Erfurt.

Der erste Akt wird mit einer glänzenden Wahlversammlung eröffnet, die an Großartigkeit kaum hinter der gewaltigen Reichstagsszene im Demetrius zurückbleibt, in dem abwechslungsreichen Zusammenspiel sie sogar fast zu übertreffen scheint. Ein geborener Dramatiker meistert Brachvogel die Massen: der einzelne spricht nur immer ein paar Worte, dann fällt ein anderer ein; Vasallen und Krieger dröhnen dazwischen und bringen ihre Meinung über die Königswahl zur Geltung; und in all den Lärm hinein die Worte des sterbenden Königs Heinrich, der seine drei ältesten Söhne vor der Versammlung befragt, nach welchen Grundsätzen sie herrschen würden, falls sie die Krone trügen. Scharf sprechen sich ihre Charaktere in den Antworten aus.

Tankmar, der verstoßenen Hathburg Sohn, zwar ein Wüstling, aber doch ein sonniger Recke, eine Siegfriedgestalt, spricht:

Ich werde, als ein kriegesmut'ger Recke,
Die deutschen Marken dehnen nach der Weichsel
Bis weit ins Reich Polonien hinein
Und gen Italia tun den Römerzug,
Die Kaiserkrone Karls mir zu gewinnen.

Weder ihn noch Heinrich, der nie „beim Wort zu fassen ist und viele Worte nur macht, um — nichts zu tun!" trifft die Wahl, auf den ältesten Sohn Otto fällt sie, der den Gedanken an des Reiches Einheit verficht.

Otto.

So unzertrennlich wie die Kronen-Zier
Mit ihren fünf hellflammenden Juwelen
Auf Deinem Haupte, Herr und Vater, ruht,
So unzertrennbar soll die Krone bleiben,
So unauflösbar unserer Stämme Kraft,
So eng verbunden ewig Volk wie Lande!
Für Deutsche Einheit setze ich zum Pfande
Mein Herz, mein Weib, mein Kind, mein Haus, mein Leben!
Es gibt für mich kein größ'res Königs-Streben!

Lauter Jubel und Beifallsgetöse der Menge dröhnt diesen Worten nach, während die Brüder Tankmar und Heinrich grollend bei Seite stehen. Die dem jungen Otto feindlich Gesinnten lassen in ihren andeutungsreichen Worten die weitere Entwicklung der Handlung beunruhigend ahnen. Dann schließt eine treffliche, die vorhergehende scharf kontrastierende Szene den ersten Teil des Aktes ab: Königin Edith steht glücklich und

zukunftsfreudig an der Seite ihres Gemahls, während der wackere Schwabenherzog Heriman mit seiner Gemahlin Reginlind als erste dem jungen Paare Treue und Freundschaft geloben.

Die Szene verwandelt sich in die Kaiserpfalz zu Aachen, wo König Otto das Krönungsmahl hält und in festem Zutrauen zu seiner Macht die fünf Stammesherzöge auffordert, ihre Erzämter zu erfüllen und ihm wie seiner Gemahlin bei der Tafel aufzuwarten. Obwohl allgemeine Entrüstung diesem Begehr antwortet, weiß Otto doch die starren Sinne zu beugen, so daß die Herzöge, wenn auch noch zögernd, das königliche Gebot erfüllen. Darauf erweist ihnen der Herrscher den gleichen Dienst, indem er ihnen selber Brot und Wein darreicht. Durch diese königliche Tat begeistert, huldigt der Sänger Liutbrand seinem Herrn im Liede, worauf Königin Edith dem Treuen den goldenen Pokal bietet, und Otto ihm in fürstlicher Huld den Landsitz Sängershausen schenkt. Einem Edlen hat Otto die königliche Gabe gewiesen, denn Liutbrand ist bestimmt, dem Könige dereinst durch seinen eigenen Tod das Leben zu retten.

Wieder folgt ein scharfer Kontrast: ein Bote überbringt atemlos die Kunde vom Aufstand der Wenden. Kaum aber hat Otto den Saal verlassen, um sofort ins Feld zu eilen, als sich auch schon seine Neider und Widersacher heimlich gegen ihn verbünden. Als wichtigstes Glied der Verschwörer stellt sich dabei die ehrgeizige Geliebte von Ottos Bruder Heinrich, die schöne Bajuvarenherzogin Judith heraus, deren Gedanken nach der Königskrone streben.

So ballt sich im ersten Akte eine finstere Gewittermasse zusammen, die gar bald über den jungen König hereinbrechen soll. Nur wenige halten getreu zu ihm, allen voran die Sippe des Schwabenherzogs Heriman, zu der neben Reginlind auch Graf Konrad zählt, der Ottos Schwester Hathwig liebt. Als treueste Kämpferin steht aber an Ottos Seite sein liebreizendes Weib Edith, deren verheißungsvolle Worte den ersten Akt beschließen:

Ich will nicht zagen, länger mich nicht grämen,
Von Ottos Adlermut bin ich beseelt,
Mit ihm zum Lichte aufwärts will ich steigen!
Mag ihn der Feinde Ueberzahl bedreu'n,
Ihm gleißend Lüge, Neid und Arglist nah'n,
Jedwede Hoffnung ihm wie Hauch verweh'n,
Ja, sollte, als der Letzte seiner Treuen,
Nur ich, sein Weib, allein noch zu ihm steh'n
Und der Verderber höhnisch schon sich freuen,
Daß König Ottos Reich und Krone falle, —
Der ew'gen Liebe Geist besiegt doch Alle!! —

Der erste Akt, der eine fast erdrückende Fülle von Handlung aufbietet, ist allein schon ein Drama. Die Exposition macht uns geschickt mit den Hauptpersonen bekannt, die Fäden der Handlung beginnen sich zu verwirren, unser Interesse ist aufs höchste gespannt.

Zweiter Akt.

Die Pfalz von Magdeburg.

Längere Zeit ist inzwischen vergangen, die Wenden sind geschlagen, wie uns die Unterhaltung zwischen Erzbischof Friedrich und den beiden Brüdern des Königs kündet, und ein erneuter Einfall der Ungarn ist durch Tankmar siegreich abgeschlagen worden. Aus dem Gespräche entnehmen wir ferner, daß Otto in strenger Gerechtigkeit den Frankenherzog Eberhard hart büßen ließ, weil er einen Lehnsmann gezüchtigt, und nun können wir uns auch das schadenfrohe Johlen erklären, das in den Audienzsaal dringt. Majestätisch tritt Otto mit seiner Gemahlin ein, weist schroff die Worte des Erzbischofs zurück, der seine Strenge gegen Eberhard zu tadeln wagt, und übergibt seinem Bruder Heinrich das Erbe, das er dem Minderjährigen auf des Vaters Geheiß bisher verwaltet hat. Kaum wird darauf des Grafen von Meißen Tod gemeldet, als sofort der leidenschaftliche Tankmar das herrenlose Erbe für sich begehrt und seinem Bruder Otto für immer absagt, als dieser ihm die Forderung weigert.

Bei der Seele
Der schnöd' verstoß'nen Mutter, dieser Stunde
Gedenken will ich Dir!! — In Ewigkeit
Verdammt sei ich, wenn ich Dich wiedersehe,
Bevor ich abgezwungen Dir mein Recht!! —

Da auch Tankmar abfällt, wird Ottos Stellung immer schwieriger, zumal auch die Magen des Frankenherzogs Eberhard, zu denen auch der treue Heriman und Reginlind gehören, sich von ihm wenden. Hathwigs Glück scheint in gleicher Weise vernichtet, denn der wackere Lahngraf muß seiner Sippenpflicht getreu, ebenfalls zum Frankenherzog stehen, und die Nachricht, daß Judiths Brüder, die Bayernherzöge, dem Könige die Anerkennung weigern, schleudert die prasselnde Fackel des Krieges auch in die südlichen Gaue des Reichs.

Von den mannigfach angesponnenen Handlungen wird als erste die Tankmartragödie zu Ende gebracht. Eine Verwandlung führt uns in die Petruskapelle der Eresburg in Westfalen, wo der trotzige Recke vor den siegreichen Waffen seines Bruders die letzte Zuflucht gesucht.

Neunter Auftritt.

Vorige. Tankmar (mit etwa zwanzig Kriegern von links herein eilend, Kampfgetöse dauert bis zum nächsten Auftritt).

Tankmar
(verwundet, wankt zum Altar, auf sein Schwert gestützt).

Die Pforte zu, in aller Teufel Namen!
Sie dringen schon heran!! Schließt zu!! —

(Dröhnendes Zuschlagen des Eingangstores links. Lärm von außen, etwas gedämpfter. Wendet sich zum Altarbilde, wild.)

Hei, Peter,
Bist Du ein rechter Heil'ger, tu' ein Wunder,
Und schütz' Dein Haus vor blutiger Entweihung!
Wo jetzt Du prahlend stehst im Strahlenscheine
Hat einst die Irminsul getront, das Heiligtum,
Vor dem mein Ahnherr Widukind gekniet;
Wer ist von Euch der Bess're? Nun, beweis' es!

(Er legt seine goldene Halskette, Schild und Schwert auf den Altar. Wachsender Lärm von außen, die Kirchentür links erdröhnt von Streichen.)

Tankmar (Petrus höhnend).

Hast wirklich du kein Wunder bei der Hand? —

Alter Kriegsmann.

Die Lanzen eingelegt, Ihr Mannen! Seid
Ein fester Wall für den bedrängten Herrn.
's ist König Heinrichs Sohn, den Ihr verteidigt!
Ich setze willig für ihn ein mein Blut!

Hagina
(in die Sakristei schlüpfend, halblaut).

Die Pforte kann nicht halten!

Tankmar (zu Petrus).

Hilfst Du nicht?

(Ergreift Schild und Schwert.)

So streite, Wodan, Du für mich; dem Gegner
Die Heil'gen helfen können, die er glaubt!
Mein Leben spiel ich aus um Deine Krone,
Du Lügenkönig, daß im Bruderblute,
Der Sieger sich den Fürstenmantel färbe!
Mit trotz'ger Seele, Otto, harr ich Dein,
Und meines Hasses ungelöschten Durst
Soll jetzt mein Stahl in Deinem Herzen tränken!!

Zehnter Auftritt.

(Die Pforte links wird eingeschlagen
Vorige. Eine Schar von Ottos Kriegern dringt ein. Hagina kriecht hinter das Grabmal. Einen Augenblick dichtes Handgemenge, in ihm fällt der alte Kriegsmann. Plötzlich werden die Kirchenfenster von außen eingeschlagen, königliche Krieger klimmen herein, in dem Fenster zunächst dem Altare erscheint Maginzo, einen langen Speer in der Faust.)

Maginzo
(Von hinten aus dem Fenster Tankmar durchstoßend).

Da hast Du's!!

Tankmar (aufschreiend).

Satan!!! (taumelt

Maginzo (Vom Fenster hereinrufend).

Laßt den Kampf! Der Sieg ist unser! —

(Alle unterbrechen entsetzt den Kampf, auf Tankmar blickend. Maginzo springt in die Kapelle herein und reißt die goldene Kette vom Altar.)

Tankmar
(sinkt in die Kniee mit stierem Blick).

Gähnt der Totenschlund mich an? — —
Schickst, Wodan, Du mir schon Dein schwarzes Roß,
Hinauf in's Reich der Asen mich zu tragen?
Gegrüßt, Walhalla, bist Du mir! Es weht, —
Haha,! — von Dir schon eisig mir herüber! —
Ich hör' den dunk'len Hain der Helden rauschen —
Und wie sie — den Willkommen — mit mir tauschen!!
(Er sinkt auf den Arm.)

Elfter Auftritt.

(Vorige. Königliche Mannen, dann Otto.)

Otto (von links

Schont meines Bruders Tankmar Leben!

Tankmar (den Kopf erhebend
schaut im Todesschmerz auf

Otto!!! — —

(bricht sterbend zusammen. Alle stehen starr, tiefe Stille.)

Otto
(prallt entsetzt zurück, außer sich).

Wess' Hände taten das?! — Zu fangen hab' ich,
Zu töten ihn euch nimmermehr geboten!! —

(Alle sehen sich verstört an, schütteln die Köpfe oder machen andere Gebärden der Ablehnung der Tat. Maginzo steht regungslos.)

Otto (klagend).

Bejammernswertes Ende! Wehe, weh' mir,
Unsel'gem Mann! — Aus meiner Krone sprang
In dir ein stolz' und unschätzbar' Juwel!

(kniet bei der Leiche nieder.)

Ach Tankmar, Bruder, wenn du lebtest, wäre
Um dich kein mächtig Herzogtum mir feil! —
Was mußt im Mißtraun ich den Tatendurst
Und Ehrgeiz auch Dir zügeln, daß du so
Verenden mußtest, ohne Buße, ohne
Versöhnung, auf der Mittagshöh' des Lebens?
Ob Du auch Schlimmes mir getan, es ist
Nur klein vor deinem lichten Reckentum,
Mit dem Du jüngst die Hunnen mir bezwangst!
Dir fehlte nur als Mensch wie Fürst zur Größe
Der weisen Selbstbeherrschung edle Kunst!

(erhebt sich wild.)

Umsonst! Es waschen meine heißen Tränen
Das teure Blut nicht ab! Mein Klagelaut
Vermag nicht die dem Leib entfloh'ne Seele,
Zurück in ihre Hülle mehr zu bannen! —

Zwölfter Auftritt.

Vorige.

(Leichte Bewegung links bei der Tür, Graf Wichmann, hinter ihm Graf Konrad, drängen hastig herein, bleiben aber erschrocken links stehen.)

Otto.

Doch soll der Täter nimmer mir entgehn!
Hier drinnen muß er sein! Er stehe Rede,
Daß Andre für den Schuldigen nicht leiden!

Maginzo

(vor den Altar tretend, so daß Tankmar zwischen ihm und dem Könige liegt. Eisig.)

Getan hab' ich's und tat's im guten Glauben,
Daß dir damit ein Dienst geschäh'. Die Kette
Hab' ich genommen, daß Herr Heinrich, der
Durch ihn, den Bruder ward gefangen, wisse,
Sein Lehnsmann habe ihn gerächt!! —

Otto

(greift heftig an sein Schwert, hält aber inne).

Nein, nein!
Nicht meine Hand will ich mit deinem Blute
Besudeln! Nicht an dieser heil'gen Stelle

Soll es sich mit dem königlichen Safte
Vermischen, den du, Frevler, hast vergeudet!
Aus meinen Augen weiche! Niemals wieder
Sollst du dem Orte nahen, an dem ich weile!!

Maginzo (trotzig).

Ist das der Dank, weil ich so gut dir diente? —
Dann wird ein andrer Herr den Lohn mir zahlen!! —

(er stürzt, die Kette in der Hand, links ab. Alles weicht im Abscheu von ihm. Wichmann und Konrad nähern sich dem trauernden Könige.)

Wichmann
(neben der Leiche vor Otto auf die Knie sinkend, erschüttert).

Im Angesicht so frühen, jähen Tod's
Beschwör' ich dich, verzeihe mir voll Gnade,
Daß je im Unmut ich von dir mich schied,
Ich je vergaß, es roll' in dir mein Blut! —
Laß' deinen Oheim, deiner Diener nächsten,
Ein Beispiel eisernen Gehorsams sein!! —

(Otto hebt Wichmann empor und hält ihn umschlungen.)

Konrad
(an Ottos andre Seite tretend).

Ich bin dem Herzog Herimann und Udo
Vorausgeeilt, um dir zu künden, wie
Wir Eberhard dem Franken Kampf und Fehde
Doch dir, mein König, Treue neu gelobt!

Otto
(die Rechte auf Wichmanns Schulter, die Linke Konrad reichend).

Allwaltendes Verhängniß! — Aus dem Blute
Des Bruders, das zu bitt'rer Sühne floß,
Erstehen die geliebten Freunde wieder,
Die ich mir ganz verloren schon geglaubt!! — —

(wendet sich zu den Kriegern.)

Erhebt den Toten! — Zum Gerichte führt
Die Häupter der Empörung! Den Hagina,
Der Tankmars böser Geist und Lenker war,
Wo ihr ihn fangen möget, hängt ihn auf! —
Nun nach Larun, um Heinrichs Haft zu brechen!

(begeistert.)

Auf alle Mannen, laßt die Banner fliegen!
Ich bin gestählt durch meines Bruders Tod,
Zu üben meiner Krone höchst Gebot,
Fürs Recht des Reichs zu streiten und zu siegen!!

Alle (jauchzend).

Auf nach Larun! Larun! Larun! Larun!

(Der Vorhang fällt rasch.)

Dritter Akt.

Feste Carun in Westfalen.

Otto liegt mit seinem Heere vor der Burg Eberhard's — die Stadt hat sich bereits ergeben — und verlangt die Auslieferung seines Bruders Heinrich, sowie Ergebung auf Gnade und Ungnade. Mit Hilfe des listigen Hagina, der nach dem Falle der Eresburg sich mit Tankmars Mörder Maginzo, dem Anhänger Heinrichs, zum Frankenherzog geflüchtet, gelingt es Eberhard, mit Heinrich eine Versöhnung herbeizuführen, und zwar durch das Versprechen, ihm beim Sturze des Königs zu helfen, wenn er ihn vor dessen Ungnade schützen wolle. Um so freudiger geht der heimtückische Heinrich auf diesen Vorschlag ein, als Judith ihm deutlich zu verstehen gegeben, daß sie nur einen König lieben könne. Heinrich, nunmehr Herr der Burg — ihm hat sich Eberhard samt seinem Heere förmlich übergeben — läßt die Tore öffnen, und Otto hält an der Spitze seines siegreichen Heeres den Einzug in die Feste Carun. Obwohl sein Zorn sofort gegen Eberhard, den Verführer seines Bruders Tankmar auflodert, beugt er sich vor dem feierlichen Schwure, den Heinrich in seinem Namen getan und begnügt sich damit, den Treulosen seiner Herzogswürde zu entkleiden. Judith, die in Trauergewänder gehüllt dem ganzen Vorgang beigewohnt, bestärkt Heinrich in seinen ehrgeizigen Plänen. Das leidenschaftliche, herrschsüchtige Weib will seine Brüder am Könige rächen und findet in Heinrich ein williges Werkzeug.

Heinrich (schmerzlich).

Ist das die edle Maid noch, die mich glauben
Gemacht, daß ich ihr teuer könne sein?

Judith (herbe).

Ist das der Mann, des Ehrgeiz wie ein Geier
Sich rauschend in die Lüfte vor mir hob?! —
In Worten, Herr, bist Du ein großer Held,
Doch wo's die Tat gilt?! (Zuckt die Achseln).

Heinrich (bitter).

Vorschnell ist Dein Urteil!

Und nun weiht er Judith in den geheimen Vertrag mit Eberhard ein und in die Ränke, die sie gegen Otto geschmiedet. Da ist die stolze Judith besiegt.

Judith (schmeichelnd).

Und willst
Du den Vertrag mich sehen lassen, Lieber?! —
Darf ihn verwahren ich in meinem Schrein?! —

Heinrich.

Zur Nacht! Ist Deiner Kammer Pforte offen?! —

(Pause).

Judith.

Wenn Du so kühn im Wagen, — wie — im Hoffen
Soll nicht die Pforte Dir verschlossen sein!!! —

(Indem sie rasch abgeht und Heinrich ihr entzückt folgt, fällt der Vorhang).

Vierter Akt.

Königliches Lager vor Breisach am Rhein.

Inzwischen ist Heinrich von seinem Bruder abgefallen und hat dadurch die Lage des Königs wesentlich verschlimmert. Zwar ist es Otto gelungen, den Treulosen zu schlagen, aber der Frankenherzog hält noch unbesiegt die Rheinlande in seiner Hand, während König Ludwig von Frankreich an der Grenze zum Einfall in Deutschland bereit steht. All seine Hoffnung setzt der verlassene König auf Heriman, mit dessen Hilfe allein er Breisach erobern wie sich überhaupt länger im Felde zu halten vermag. Doch die schlimmen Nachrichten häufen sich in erschreckender Zahl, so bringt z. B. ein aufgegriffener Bote Eberhards an den Erzbischof Friedrich Kunde von neuen Erfolgen seines Herrn. „In wen'gen Stunden wird entschieden sein, ob Du entthront bist, Otto, und verbannt!" sagt sein treues Weib Edith, und des Königs Schwester Hathwig fügt jammernd hinzu: „Auch mein Geschick wird ehern sich entscheiden! Du, Bruder — szepterlos, als Braut ich Witwe!! —" Inzwischen ist es ganz Nacht geworden, das Königspaar befindet sich allein auf der Szene, auch die Wachen scheinen zu schlafen.

Otto.

Wie majestätisch ruht in hehrem Schweigen
Die Nacht! Sie trägt den dunkelblauen Mantel,
In den, als ew'gen Schöpfungsschmuck, die Sterne
Der Himmelskönig eingewebt sich hat!!

Edith.

Und nichtig sind vor solcher Allgewalt
Der Erde Kronen!! — Wunderbar wird mir
Zu Sinne, als wenn Seraphs Finger leise
Vom Haupte jetzt den gold'nen Reif mir zögen,
Damit ich solchen Tand's und Flitter's ledig,
Fortan nur noch Dein Weib, mein Otto, sei,
Dess' höchste Würde, Liebe Dir zu geben,
Dess' bester Ruhm, zu leiden ist um Dich!! —

(Kurze Pause; plötzlich entglimmen zwei Bergfeuer, Fanale, auf den beiden entferntesten Bergen, die rechts am Hintergrunde sich da befinden, wo der Rhein perspektivisch verschwindet.)

Edith (aufschreckend deutet hin).

Was flammt dort auf den Bergen?!

Otto (erregt).

Ha, fürwahr!
Nach Rastatt zu ist's. — Ob es auf der rechten,
Ob linken Seite loht vom Rheine, ist
Nicht sicher!

(Bergfeuer entglimmen rasch nach einander rechts auf allen Gipfeln des Schwarzwalds, immer näher rückend, bis das letzte hellflackernd auf den letzten Vorbergen erscheint).

Edith (erstaunt).

Sieh nur, da sind ihrer mehr! —
Im Schwarzwald ist's! Sie rücken immer näher,
Als wie von Geistern magisch angezündet!
O Gott, was mag's bedeuten?! —

Otto.

Es kann Schlimmes
So gut, als wie des Frohen viel uns bringen!
Den Schwaben könnte Herimann dies Zeichen
Des Sieges senden; auch ein schreckhaft Warnen
Bedeuten mögen sie, wenn Giselbert
Mit Eberhard im Zug hierher begriffen;
Falls sie nicht künden gar, daß König Ludwig
Ins deutsche Land und über Straßburg fiel!! —

(Dumpfes Geräusch an verschiedenen Stellen hinter der Szene. Es beginnt zu tagen. Je nachdem es heller wird, verlöschen die Feuer).

Der Morgen dämmert. — Man erwacht im Lager.

(horcht hin)

Nein, dies Geräusch ist mehr! — Es scheint, daß Unruh
Und seltsam Treiben unten herrscht am Ufer!

(Man sieht bei größerer Helle deutlich, wie außer dem Zelt des Königs und Friedrichs der größte Teil der übrigen Zelte verschwunden ist. Das Geräusch dauert fort.)

Edith

(an Otto sich schmiegend, sieht sich scheu um).

Welch Tönen überall! — Beklommen ist
Die Brust mir! — Wo sind hin die Zelte alle,
Verschwunden über Nacht? —

Der größte Teil der Mannen ist aufgebrochen, durch des fränkischen Boten Nachricht und das Lohen der Berge beunruhigt. Da kommen noch zwei weitere Schreckenskunden: die Dänen und Wenden sind ins Reich eingefallen. Als nunmehr alles verloren scheint, die Not aufs höchste gestiegen ist, naht unerwartet rettende Hülfe: die tapfere Reginlind, im Kettenpanzer, den Stahlhelm

auf dem Haupte, in der Hand ein Schwert, führt dem Könige ein neues Heer zu. Während ihr Gemahl bereits gegen Eberhard kämpft, hat sie auf Ediths Drängen durch Feuerzeichen den ganzen Schwarzwald aufgeboten und sich an die Spitze der Bauern gestellt, die unter wildem Kriegsgesange nun ihren Einzug in das königliche Lager halten.

Ein völliger Umschwung tritt damit ein, denn das Glück wendet sich nun entschieden auf Ottos Seite. Graf Konrad bringt die frohe Nachricht vom Siege Herimans über die Herzöge Eberhard und Giselbert, die beide gefallen sind, während des Königs Bruder Heinrich nach Frankreich geflohen ist. Dankbar vereint Otto zum Lohne den wackeren Grafen mit seiner Schwester Hathwig und verzeiht in der Siegesstimmung — Breisach ist nunmehr gefallen — auch seinem Bruder Heinrich und erwirbt sich damit Judiths Dank. Aber wir ahnen bei ihren Worten schon, daß dieses ehrgeizige Weib einen neuen furchtbaren Plan ersonnen und zu erreichen sucht, was allen bisher mißlungen: des Herrschers Sturz durch Mord. So sind wir denn trotz des Königs flammenden Worten am Schluß für den Ausgang besorgt, eine düstere, erwartungsvolle Stimmung hält uns gefangen, bis dann endlich der letzte Akt nach einer gewaltigen neuen Erschütterung in harmonischen Schlußakkorden ausklingt.

Fünfter Akt.

Königliche Pfalz Finkenherd zu Quedlinburg.

Es ist der Ostertag des Jahres 941, alle Verwandten und Freunde des Königlichen Hauses haben sich versammelt, um den lang entbehrten Frieden zu feiern. Aus dem Palast dringt froher Becherklang, während im Garten der alte Heriman und des Königs Oheim in trüben Worten die Zukunft des Reiches erwägen. Edith mit Reginlind und Hathwig gesellen sich ihnen zu, als unerwartet mit seinem Töchterchen Hrothsuita der Sänger Liutbrand erscheint.

Zu dieser friedlichen Gruppe im Gegensatze steht eine andere: des Königs Mutter, Heinrich und Judith, Erzbischof Friedrich, sowie der finstere Hagina, die leise in den Säulengang getreten sind und scheu Deckung suchen. Nur wenige Worte wechseln sie heimlich miteinander, aber sie genügen, um uns das Blut in den Adern erstarren zu lassen.

Mathilde (leise zu Judith)

Der Harfner ist's; er kam soeben! —

Judith (ebenso)

Ei,

Das trifft sich gut für uns! — Sobald er singt
Kann's mit viel größ'rer Sicherheit gescheh'n!!

Während Liutbrand von einem seltsamen Traume erzählt, tritt König Otto mit dem ganzen Hofe aus der Halle und begrüßt froh den Sänger. Dazwischen wieder ein paar unheilverkündende Worte Judiths, die sie Hagina zuraunt: „Das reichste Lehen sollst Du haben, nützt Du jetzt den rechten Augenblick!", auf die der finstere Hagina mit einem kurzen aber furchtbaren: „Ich will's!!" antwortet. Der elende Erzbischof sucht währenddessen des Königs Mutter mit heuchlerischen Worten zu beschwichtigen:

Bezweifelt, hohe Frau, es nicht! Die Kirche
Hat Mittel, jede Sünde zu vergeben,
Zumal, wenn sie aus Not begangen wird!

(Nachdem Hagina ohnfern dem Sänger Stand genommen, nehmen Judith und Mathilde mit Friedrich oben an der Treppe im mittleren Säulengange Aufstellung, Heinrich aber hinter der ersten rechten Säule der rechten Seitenkolonade.)

Otto
(trinkt aus seinem Becher dem Sänger zu.)

Willkommen: — Nun erzähle, Freund, den Traum!

Liutbrand.

Viel Dank und Heil!

(trinkt seinen Becher aus und gibt ihn dem harrenden Edelknaben, ebenso Hrothsuita).

Am Sonntag in der Nacht
Sah meinen Vater ich im Traumgesicht, —

Otto (unterbrechend).

Den edlen Sigismund, den Lieder-König,
Der meinen Vater oft so hoch entzückte?! —

Liutbrand.

Ihn selbst! So klar, so deutlich, daß ich meinte,
Ich könnt' ihn greifen! Seine Stimme klang,
Sein Antlitz sah, wie wenn er völlig lebte! —
„Auf", sprach er, „rüste deine Harfe, Sohn!
Der König Otto braucht den Trost des Sanges!
Zum Finkenherde eile flugs und bring' ihm
Ein Osterlied!" Er hob dabei wie mahnend
Die Hand und sah mich großen Auges an;
Dann schwand er, wie hinweg geweht! — Im Schreck
Empor vom Lager riß es mich. — Das Frührot
Erglühte schon! Ich werfe mein Gewand um,
Und wie gedankenschwer die Harf ich stimme,
Da kreischt sie auf, von unsichtbarer Hand
Durchfurcht! Mit gellem Klange springen jäh
Der Saiten drei. — Da hab' ich rasch mein Kind
Geweckt, mein Roß gesattelt! — Als die Sonne

Sich von der Erde Rand gelöst, sah auch
Sie auf dem Wege uns bereits zu dir!
(Judith und Heinrich flüstern unruhig.)

Edith (beklommen).

Mir steht das Herz bei der Erzählung still!

Otto (gedankenvoll).

Fürwahr ein Traum von rätselhaftem Sinn!
(munter)
So tue, Freund, was dir des Vaters Geist
Im Traum gebot, und singe uns dein Lied.
Es möge sonnenhell und lerchenfröhlich
Wie dieser Auferstehungslenztag sein!

Liutbrand

(plötzlich links hinter sich sehend, erblickt Hagina, der eben sein Messer halb gezogen hat, es aber sofort leise in die Scheide stößt und die Arme sinken läßt).

So reiche mir die Harfe denn, Hrothsuita!
(nimmt derselben die Harfe ab und nach wenigen Akkorden singt er)
„Vernehmt! Euch tut der Sänger kund! —
Vom irdischen Gewinne
Das beste ist zu jeder Stund
Die Minne! — Die Minne!" —

Alle

(in den Refrain einfallend).

„Die Minne!"

Liutbrand.

„Es soll drum hienieden auch ganz allein
Mein Lied und mein Lust nur die Minne sein!!" —
(rasch links blickend, dann nach kurzen Akkorden singt er)
„Die frohste Minne ist im Wein!
Nach heißem Schwertgetümmel
Versetzt ein Rausch uns ohne Pein
Gen Himmel! — Gen Himmel!"

Alle.

„Gen Himmel!!"

Liutbrand.

„Drum möge der funkelnde Wein vom Rhein
In traulicher Runde geminnet sein!"
(nach kurzem Akkorde.)
„Die zart'ste Minne ist 'ne Maid!
Beim Abendglockengruße
Versöhnt sie uns mit allem Leid
Im Kusse! — Im Kusse!" —

Alle (jubelnd).

„Im Kusse!!“

Liutbrand.

„Deshalb soll bei zitterndem Sternenschein
Die liebende Maid eine Minne sein!“

(Hagina nimmt leise, die Hand am Messer, eine zum Angriffssprunge geeignete, halbgebückte Stellung ein. Heinrich, die Kolonnade verlassend, bleibt rechts hinten im Garten lauernd stehen.)

(Liutbrand in tiefster Bewegung, nach kurzem Akkorde.)

„Die höchste Minne ist der Tod! —
Vom Kampf auf grüner Heide
Erhebt er uns zu uns'rem Gott
In Freude! — In Freu —!!!“

(Hagina ist, das Messer herausreißend, vorgesprungen, um Otto zu durchstoßen. Liutbrand, den Gesang unterbrechend, wendet sich, den Stoß mit vorgehaltener Harfe, durch deren Saiten, welche schrill zerreißen, parierend, wird erstochen und fällt, die Harfe an sich pressend, dem König vor die Füße.)

Edith (aufschreiend).

O Jesus!! Mein Gemahl!!

(sich über Otto werfend, umklammert ihn).

(Hagina will fliehen, Wichmann zieht das Schwert um ihn anzulaufen, da streckt Herzog Herimanns Stoß durch den Rücken den taumelnden Hagina nieder, der bei der Treppe rechts auf's Gesicht fällt.)

Liutbrand (im Sinken).

„In Freude!“

(Allgemeiner Aufschrei.)

Mörder!

Verräter! Mörder! Mörder und Verräter!

(Die Parteigänger Heinrichs ziehen die Schwerter und dringen gegen den König vor. Wichmann, Hagina fallen sehend, wendet sich und greift diese an, von Herimann, Udo, Konrad, Hadalt und Waffenträgern unterstützt. Kurzes wildes Kampfgetümmel, das sich von der vorderen Szene durch die Säulengänge und die hintere Szene rasch abwälzt. Mathilde, Judith und Friedrich entfliehen rechts durch die Kolonnade. Heinrich hinten ab.)

Fünfter Auftritt.

Vorige. (Herimann, Udo, Hadalt, Wichmann, Waffenträger und eine Anzahl Edle aller Stämme kommen auf die vordere Szene zurück, während sich auf derselben befinden: Liutbrand, Hrothsuita, ist von starrem Entsetzen, vor ihm stehend, Otto, den Edith umschlungen hält, Hathwig und Reginlind, die entsetzt Herimann und Konrad entgegen gehen. Haginas Leichnam bei der Treppe.)

Otto

(kniet erschüttert bei dem Sänger nieder).

War das des Traum's entsetzliche Bedeutung,
Die du mit deinem Blute hast gelöst?

(Pause.)

Liutbrand

(sich noch einmal auf den Arm erhebend, verklärt, ihm die Hand reichend).

Beklag' es nicht, daß ich — den Traum — verstand! —
Mein brechend Herz in stolzer Freude bebt,
Ich sterbe glücklich, denn mein Herrscher lebt!
Mit heil'ger Minne so mein Leben krön ich! —
O sel'ger Tod des Sängers — für den König!!—

(Während Hathwig und Reginlind bei dem Sänger auf die Knie gesunken sind, zieht Edith Hrothsuita an ihr Herz.)

Verwandlung.

Königliche Pfalz Finkenherd zu Quedlinburg.

Am Weihnachtsmorgen des Jahres 941.

Es ist ganz früh am Morgen, aus der Kirche dringen feierliche Orgelklänge. Des Königs Oheim und der Kämmerer Hadalt treten bestürzt auf, denn soeben ist die Kunde eingetroffen, daß Heinrich seiner festen Haft zu Ingelheim entflohen ist, und neues Unheil zu nahen scheint.

Aber der Reuige sinnt nichts Arges mehr, im Bußgewande naht er seinem königlichen Bruder, und während er noch unbemerkt im Säulengange steht, denkt er an seine schwere Schuld und an Judith, die er noch immer in heißem Verlangen begehrt. Leise öffnet sich die Kirchentür und Otto schreitet mit Edith und dem ganzen Gefolge aus der Weihnachtsmesse hervor. Erschüttert erkennt der König seinen Bruder, der in die Kniee sinkt und ihn um Gnade anfleht. Voll Mitgefühl will Otto bereits verzeihen, als sein Blick auf die Stelle fällt, wo der Sänger zusammenbrach und sein ganzer Zorn wieder auflodert. Auch Ediths Fürsprache bleibt fruchtlos bis Reginlinds eindringliche Worte einen neuen Ausblick eröffnen:

Reginlind.

Der Jugend Leidenschaft war sein Verderben,
Die nie die Mutter ihm gezügelt! Nur
Der Wahn der Eitelkeit verlockte ihn! —
Dem Fallstrick and'rer nur ist er erlegen!
Er ward verführt!! —

Heinrich (vor sich hinstarrend).

Verlockt! O ja! — Sie ahnt, was mich bestrickte.

(verzweifelt aussprechend.)

Die Untat, deren, Bruder, Du mich zeih'st,
Beging ich nicht!! — Das hab' ich nie ersonnen!!

Otto

(tritt mitten auf die Treppe, Heinrich weicht scheu etliche Schritte zurück. Otto drohend.)

Wie? Zu der Summe Deiner Frevel willst du
Die Feigheit noch gesellen, die sich scheut,
Zu schnöder Tat sich offen zu bekennen,
Und and're vorschiebt?! —

So viel Stolz und Edelmut besitzt Heinrich noch, um den Namen zu verschweigen, da erscheint Mathilde, um ebenfalls für ihren Liebling zu bitten, und sofort durchzuckt der furchtbare Gedanke Otto's Hirn, als habe die eigene Mutter Heinrich zum Meuchelmorde angetrieben.

Mathilde

(von Heinrich wegtretend, starr).

Geständnis solcher Untat liegt mir fern!
Ist Heinrich dann nur deiner Gnade sicher,
Sobald ich dieser Gräu'l mich zeihen kann,
Die nie ich jemand riet, und die zu hindern
Zu spät war, — wenn nicht meine Mutterangst
Genug ist, die Vergeltung zu entwaffnen,
Der Du verfielst, — dann Heinrich, helf Dir Gott,
Ich — kann es nimmer!!

Letzter Auftritt.

Vorige. (Edith, welche Judith an der Hand führt, von links vorn auftretend.)

Edith (zu ihr).

Wenn Du mich auch haßtest
Bisher, statt schwesterlich mir zu vertrau'n, —
(deutet auf Heinrich)
Den Jammer aber trägt kein Frauenherz.

Judith.

(Heinrich erkennend, eilt zu ihm, ihn umfangend und festhaltend, zu Otto verzweifelt.)

Du aller Brüder liebeleerster, Du
Der Könige erbarmungslosester,
Halt auf Dein Racheschwert am Tage Gottes!
Auf diese Brust zück's lieber! — Ich, nur ich,
Nicht Heinrich trägt an jenem Mord die Schuld!! —

Otto (aufzuckend, starr).

Er nicht?! — Warst Du es, die den Mord ersann?! —

Judith
(die Rechte erhebend, außer sich).

Gedenkst Du nicht des Schicksals meiner Brüder,
Die Du entthront, gejagt von ihrem Erbe,
In's Hunnenland, wo sie verkommen sind?!
Wenn Du zur Demut sie gezwungen hättest,
Beraubt der angestammten Ehr' und Habe,
Ja, hätte selbst im Kloster mein Geschlecht
Erlöschen müssen, — noch ertragen hätt' ich's
Im Glauben, daß ihr Schicksal sie verschuldet
Durch Übermut! Doch in die Wüstenei
Sie stoßen, Mann und Weib und zarte Kinder,
Die Unschuld mit dem Schuld'gen, so den Wölfen
Der Steppe, Durst und Hunger, und dem Grimme
Entmenschter Heidenhorden preiszugeben,
Die Wollust mit der Marter noch verbinden,
Im Leichnam selbst den Christenglauben höhnen,
Das, — Otto hat entflammt mein Schwesternherz!! —
(mit düstrer Gewalt)
Zum Zeugen ruf' ich, König, selber an
Dich wider Dich, ob ich nicht hassen mußte
Dich in den Tod und über's Grab hinaus!!! —

Otto (erschüttert für sich.)

Sie schlägt die Herzenssaite in mir an,
Die selbst ich zu berühren — stets mich scheute! —
Es mahnen ihrer Brüder Schatten mich,
Daß ich in ihr die Toten soll versöhnen! —

Judith
(fährt fort, auf Heinrich deutend.)

Durch Liebe lockt' ich ihn, mein Knecht zu werden!
Zu Belke war's ein Brief, den ich ihm sandte,
Ich selber war es zu Larun, die eifrig
Mit allem Aufgebot des Frauenreizes
Und höchster List gewandter Redekunst
In ihn gedrungen habe, ihn umgarnte!
Nicht eher sollt' er mir am Busen ruhen,
Bis meiner Brüder Tod an Dir er rächte! —
Doch nein, er schauderte, — er tat es nicht! —
Der haßerfüllte Plan am Ostertage
Ist sein Werk nicht, 's ist meins! Ich bin's gewesen,
Die den Hagina aufgestachelt hat,
Den Rachestahl in's Herze Dir zu stoßen!!!
(glühend zu Heinrich.)
Was nicht im Glücke Du mir abgewannst,
Was ich in starrer Selbstsucht nie gefühlt,

Daß ich ein Herz hab', das in Liebe schlagen
Zu Dir vermag, wird jetzt mir erst bewußt,
Wo selbst im Elend Du den Opfermut
Der wahren Liebe standhaft hast bekundet!!

(flehend zu Otto.)

Wenn nur Versöhnung ich erkaufen kann
Für meinen Heinrich durch den eig'nen Tod,
Dann sterb' für ihn ich sel'ger, als der Sänger
Zur Rettung seines Herrn das Leben ließ!!

(sanfter)

Verzeih' mir nicht, nur ihm! Ist er entsündet,
Im Tod' auch meine Tat Vergebung findet!! —

(bricht in die Kniee, Heinrich unterstützt sie.)

(Pause.)

Otto

(nach kurzem inneren Kampfe, sich in verklärter Hoheit aufrichtend, steigt die Stufen herab zu Heinrich und zieht Judith, deren Hand ergreifend, sanft empor).

Weil Du durch Haß ihn liebtest, wie er mich
Aus Liebeslust zu Dir allein gehaßt hat,
Kann Eurer Seelen Zwiespalt nur sich lösen,
Wenn ihr euch liebt und liebend mir vereint! —

(zu Judith)

Dein Oheim Berchthold führt der Bayern Lanzen,
Dein Bruder Arnulf sitzt an Königs Statt
Zur Pfalz in Regensburg, mein Recht zu sprechen!

(zu Heinrich)

Im Vaterhause bleibst Du mir, durch sie

(eint Heinrichs und Judiths Hände)

Geschlagen in der Liebe starke Ketten!!

(deutet auf das Portal der Pfalz, dessen Vorhang verschwindet und den im Innern der Halle leuchtenden Weihnachtsbaum sichtbar macht.)

Seht in der Weihnacht fröhl'gem Unterpfand:
Daß nicht der Haß und Streit, — nein, daß dem Lieben
So dort wie hier doch der Triumph verblieben!!!

(Indem er, in der Stellung zwischen Judith und Heinrich verbleibend, beide langsam zum Portale der Halle führt, wird Mathilde, welche der Edith bei Ottos Rede zu Füßen gefallen ist, von dieser erhoben. Während beide sich dem Zuge nach der Halle anschließen und vom Hintergrunde links und rechts das ganze königliche Hofgesinde unter den Säulen der Mittelkolonnade zu der festlichen Begrüßung des Königs eilt, sinkt langsam der Vorhang.)

* * *

Der „Bruderstreit" bezeichnet den Gipfelpunkt von Brachvogels historischen Dramen, er wäre wert, für immer der deutschen Bühne anzugehören. Die Charakteristik der einzelnen Personen

atmet pulsendes Leben, der Aufbau der Handlung, die ganze Szenenführung, schwellt in überreicher Spannung, und die edle, der Größe des Stoffes angemessene Sprache klingt hoheitsvoll durch die sich türmende Dichtung. Nicht nur in den siebziger Jahren hätte das Drama gewirkt, sondern gerade in unseren Tagen, wo der Deutsche mehr als je auf sich selbst gewiesen ist, würde es zu flammender Begeisterung fortreißen.

Im „Bruderstreit" hat Brachvogel sein Bestes gegeben, alle Register seines reichen dramatischen Könnens gezogen, jede einzelne Szene mit geschickter Hand herausgearbeitet. Überall herrscht das dramatische Element vor, das heißt, die Willenskräfte der einzelnen Personen geraten mit sich selbst und denen der anderen in scharfe Konflikte. Nicht eine störende Episode mischt sich in die Handlung, welche trotz ihrer Mannigfaltigkeit — wir haben die Tankmar-, Eberhard- und Heinrichhandlung neben der eigentlichen Haupthandlung, in derem Mittelpunkte Otto steht, zu unterscheiden —, also trotz dieser vielfach verzweigten Vorgänge, doch als ein harmonisches Ganzes wirkt, das durch den Charakter Ottos zu einer inneren Einheit zusammengezogen wird.

Die zeitliche Ausdehnung, in der das Stück spielt, ist glücklich überwunden, weil jede neue Handlung organisch aus der vorhergehenden resultiert, so daß das Drama im Gegensatz zu den „Alten Schweden" oder gar zum „Usurpator" eine festgegliederte Entwicklung darstellt. Innerhalb der einzelnen Akte, die in sich gerundet, jeder ein eigenes crescendo enthalten, schreitet die Handlung in dauernder Steigerung rasch vorwärts und enthält bei sparsamer Anwendung des reflektierenden Elementes einige lyrische Partieen, die willkommene Abwechslung in das Ganze bringen. Dies gilt zum Beispiel vom Liede des Sängers im ersten Akt, ferner von der nächtlichen Szene vor dem Zelte Ottos im dritten, von Liutbrands Traumgesicht und ganz besonders von seinem letzten Sange, der eine wohltuende Unterbrechung zu der atemlos hastigen Handlung bildet. Dieses Einschalten lyrischer Partien ist von hochdramatischer Wirkung, da sie in gewichtiger Art den Kontrast zu steigern vermögen, was ganz besonders bei dem letzten Beispiele in überzeugender Weise hervortritt.

Der Eingang des Stückes ist treffend; wir werden durch das Gespräch der Herzöge schnell in die Sachlage eingeweiht, und zugleich entwirft ihre Uneinigkeit uns schon im voraus ein anschauliches Bild von den bevorstehenden Kämpfen. Äußerst geschickt werden uns in dieser ersten Szene die Charaktere dreier Hauptpersonen in knappen Worten skizziert, so daß uns das Verhalten der Königssöhne Otto, Tankmar und Heinrich nicht unvorbereitet trifft.

Mit dieser Bemerkung berühre ich bereits die Charakteristik der einzelnen handelnden Personen, die von Brachvogel mit Meisterschaft in diesem Drama geübt wurde. Jede Tat, jeder Willensentschluß wirkt glaubhaft, weil er stets in einleuchtender Weise motiviert ist. Obwohl das Gegenspiel im Drama eine so große Bedeutung hat, immer neue Verwicklungen die Haltung des Helden verändern, verhält sich Otto doch keineswegs passiv, sondern im höchsten Maße aktiv, indem sich jedes Willensgefühl aus seiner Individualität herleitet. Kein Charakter tritt uns im „Bruderstreit" von vornherein als fertig entgegen, wie wir es noch bei den „Alten Schweden" als undramatisch empfunden haben, sondern jeder einzelne entwickelt sich folgerichtig im Verlaufe der Handlung.

Der Jüngling Otto, der auf die an ihn gerichtete Frage, wie er das Reich regieren wolle, in andächtiger Scheu vor König Heinrich niederkniet und bedeutungsvoll die Krone in den Händen wägt, da sie allein, nicht er die Antwort geben könne, wird allmählich der starke Herrscher, der die Herzöge zu beugen und die Kirche in ihre Abhängigkeit zurückzustoßen weiß, so daß er am Schlusse des Dramas, eine imperatorische Gestalt, Volk und Königtum in imposanter Weise verkörpert. Tankmars leidenschaftlicher Sinn wandelt sich folgerichtig zu glühendem Trotz und Haß, bis er aller Freundschaft und Bande vergessend, das Schwert gegen den bevorzugten Bruder erhebt, und ein heidnischer Recke, den Heiligen fluchend, im wackeren Kampfe an der Irminsul sein Leben läßt. Schwer zu gestalten war der weichliche, verschlagene Charakter Heinrichs, der, nur geleitet von Liebe zu Judith, sich zu den schmählichsten Handlungen, zu Verrat und Brudermord, hinreißen läßt. Aber die Lösung ist Brachvogel geglückt, besonders fein in den Liebesszenen, in denen der Dichter geradezu Mustergültiges geboten. Im Gegensatz zu dieser schon bestehenden Liebe erwacht die Neigung bei dem zweiten Paare, bei Konrad und Hathwig, erst zart. Als der Lahngraf ins Feld aufbricht, ergreift er Hathwigs Hand und flüstert ihr zu: „Vergiß nicht ganz, Du königliche Maid, des armen, schlichten Grafen von der Lahn!", worauf des Königs Schwester errötend antwortet: „Was arm und schlicht ist, Graf, und dennoch wacker — in allen Dingen, darf zum Höchsten streben!" Dieses heimliche Geständnis entlockt Konrad die feurigen Worte: „Das Höchste strebe ich! — Weißt Du auch, was es ist?", nach denen Hathwig verwirrt zu Boden blickt und schämig die Antwort hervorstößt: „Ich? Nein! Ich — weiß ja nicht, — was Du erstrebst!", bis der Liebende ihr dann halblaut das volle Geständnis zuraunt: „Den höchsten Lebenspreis erstreb' ich — Dich!!! —"

Mit dieser Szene vergleiche man die oben mitgeteilte zwischen Judith und Heinrich, die den dritten Akt mit den andeutungs-

vollen Worten der feurigen Herzogstochter beschließt: „Wenn Du so kühn im Wagen, — wie — im Hoffen, — soll nicht die Pforte Dir verschlossen sein.“

Der Charakter Judiths, wie auch der der anderen Frauengestalten, ist Brachvogel trefflich gelungen: die zärtlich liebende Edith, die stets treue Gefährtin ihres Gatten; die kühne Reginlind, die selbst den Stahlpanzer anlegt und ihren bedrängten Freunden zu Hilfe eilt; und endlich des Königs Mutter Mathilde, deren Liebe zu dem einen Sohne sich bis zu der Verzerrung steigert, daß sie anspornend die Ermordung des anderen duldet.

Zwei Gruppen von Charakteren lassen sich deutlich im „Bruderstreit“ unterscheiden, die in ihren Extremen dem Ideal des Guten und des Bösen sich nähern. Vom Grafen Konrad, wohl der idealsten Gestalt des Dramas, einem Verwandten des jungen Piccolomini, und der leuchtenden, kraftvollen Figur des jungen Königs bis zum finsteren Hagina und dem elenden Maginzo, durchlaufen die Charaktere des Dramas alle Schattierungen einer phantasievollen Farbenskala, die in duftigen und schweren Tönen in überreicher Fülle schillert.

Könnte man bei manchem, sogar bei vielen Dramen Brachvogels im Zweifel sein, ob sie dauernd oder überhaupt zur Literatur zu rechnen wären, so kommt dieses Bedenken beim „Bruderstreit“ gar nicht in Frage, der ähnlich wie einst Grillparzers „Jüdin“ und „Libussa“ nun erst nach dem Tode seines Schöpfers bekannt wird. Hätte der Sieg den Dichter gekrönt, dann besäßen wir jetzt aus seiner Feder die deutschen Kaiserdramen, und daß sie etwas Bedeutendes geworden wären, nicht ein Pendant zu Raupachs „Hohenstaufen“, das verbürgt uns zur Genüge der „Bruderstreit“, der mit vollem Recht Brachvogels bedeutendstes Drama genannt werden darf.

Die Gesellschafterin.

1878.

Die kraftvoll betretene Bahn des großen historischen Dramas weiter zu beschreiten, fehlte Brachvogel die spornende Anerkennung, aber die Ideenfülle und der tief in ihm wurzelnde Drang zur Bühne regte ihn noch einmal, in seinem Todesjahre, zu einem Schauspiele an, mit dem er einen völlig neuen Weg betrat.

Die „Gesellschafterin“ ist ein experimentelles Drama, etwa in dem Sinne, wie es Ibsen in den achtziger Jahren zur Vollkommenheit ausgebildet hat. An ihn erinnert im übrigen auch die Technik des letzten Dramas von Brachvogel, obwohl von einer Beeinflussung des Dichters durch den großen Norweger natürlich nicht die Rede sein kann, denn bis zum Jahre 1878 waren von Ibsens modernen Prosadramen erst „Der Bund der

Jugend" und „Die Stützen der Gesellschaft" erschienen. Die eigentliche Handlung liegt in der „Gesellschafterin" vor dem Drama, das ganze Stück ist nur ein fünfter Akt, die Auflösung eines Geschehnisses, das vor langer Zeit einmal stattgefunden hat. Die Exposition dieses analytischen, oder wie man besser sagt, novellistischen Dramas reicht bis weit in die Mitte hinein, und wie zufällig werden wir im Verlaufe des Dialogs von der Vorgeschichte unterrichtet. „Seine Personen sprechen wie in der Wirklichkeit: andeutend, abgebrochen, sprunghaft, nur zufällig und wider Willen ihr Inneres enthüllend. Scheinbar wird nichts gesagt, um die Zuschauer zu unterrichten, oder ihr Urteil zu leiten, sondern die höchste Kunst des Dialogs läßt ein absolut getreues Bild des wirklichen Gespräches entstehen, indem die Menschen auf der Bühne mit innerer Notwendigkeit den Gesetzen des gegenseitigen Gedankenaustausches folgen." Fast könnte man diese Worte Witkowski's über Ibsen*) auf die „Gesellschafterin" übertragen.

Brachvogel sah eine neue literarische Zeit heraufdämmern, ahnte instinktiv etwas vom Sturm und Drang der achtziger Jahre, fühlte, daß es mit der akademischen Richtung der Klassiker sowohl wie mit dem realistischen Drama der Jungdeutschen vorbei sei, und wandelte in seiner letzten Schöpfung als einer der ersten den Weg, dem dann — auf andere Art wie er dorthin gelangt — der große Strom der „Moderne" folgte.

Wie kam Brachvogel zu dieser Umwälzung seiner ganzen Auffassung vom Drama? Warum verließ er die bisher mit Ruhm verfolgte Bahn? Einige vom Dichter selbst geschriebene Bemerkungen, die dem Manuskript der „Gesellschafterin" beilagen, werden uns näher über die Motive dazu unterrichten:

„Der Widerwille und die Übersättigung, welche in mir durch die immer mehr um sich greifende Ausstattungs-Epidemie unserer Bühne erzeugt wurde, eine Manie, welche nicht allein mit unseren Klassikern kläglichsten Mißbrauch treibt, sondern auch jeden geistigen Gehalt aus der Bühnen-Dicht- und Darstellungskunst zu treiben droht, hat mir den äußeren Anstoß gegeben, in diesem Drama einen seit vorigem Jahre verfaßten Stoff zu verwirklichen. Ich habe mir vorgenommen, ein Stück zu schreiben, welches jedem sogenannten Theater-Effekt, sei's in Dekorationen oder luxuriöser Ausstattung, gänzlich entsagt. Auf der kleinsten Bühne wird es mit den einfachsten Mitteln darzustellen sein, deren sich unsere Altvorderen bedienten. Sein ganzer Wert, — hat es überhaupt einen — soll in der Kraft der Handlung und Charaktere, kurz, in der Kunst des S c h a u s p i e l e r s und in nichts anderem bestehen!" —

*) Witkowski: Das Drama des 19. Jahrhunderts, 2. Aufl. Leipzig 1907, S. 109.

Nach diesen Bemerkungen zu schließen wären die Motive, die Brachvogel auf die neue Bahn drängten, rein äußerlicher Art gewesen, doch läßt die entschiedene Betonung des Schauspielers bereits auf innerliche Beweggründe schließen. Diese Vermutung bestätigen die folgenden Sätze: „den Bühnen bemerke ich nur, daß ich allein auf Erzielung der Wahrheit in Handlung und Charakteren ausgehe . . . In dieser Dichtung wäre Pathos geradezu der Tod der Rolle, der Ruin jeglichen Erfolgs. Ich wünsche mir in demselben durchweg Frische bei Behandlung der Charaktere und der Führung des Dialogs, den gesunden Odem der Mutter Natur. Der Künstler muß bei diesem Drama gerade seine persönlichen Gefühle ganz besonders in der Gewalt haben und sie nur da aufblitzen lassen, wo er den Charakter seiner Rolle wie der Handlung mittelst des jähen Affekts dem Publikum erhellen muß . . . Meide man jede Larmoyance! — Was noch so sentimental erscheint, wird nur gewinnen, wenn es von Esprit und dem Feuer innerer Leidenschaft durchzündet wird."

Brachvogels Verzicht auf alles Pathos, sein Bestreben, die Dekoration möglichst einfach zu halten und die scharfe Betonung der Wahrheit in Handlung und Charakteren, die er in seiner Vorrede ausspricht, lassen von der „Gesellschafterin" etwas durchaus Neues erwarten, wenn auch einzelne Wendungen wie die, wo von dem jähen Affekt gegenüber dem Publikum gesprochen wird, an den Verfasser des „Narziß" denken lassen, der sich in der Tat in diesem letzten Drama denn auch nicht völlig verleugnen kann.

Das Grundmotiv der „Gesellschafterin" ist etwa, daß eine Frau, die an der Wahnvorstellung, ihre Schwester in den Tod getrieben zu haben, furchtbar leidet, aus ihrem verzweifelten Seelenzustande gerettet, wird als sie Kunde von dem wahren Sachverhalt jenes dunklen Vorganges erhält, der die Veranlassung für ihren krankhaften Zustand war.

Auf seinem Gute Fergesheim lebt der pensionierte Rittmeister Götz mit seiner schönen Gattin Elfriede. Ihr Glück wäre vollkommen, wenn die junge Frau nicht an einem schweren Gedanken zu tragen hätte, an dem Bewußtsein einer entsetzlichen Tat. Ein Jahr vor ihrer Heirat ging sie nämlich mit ihrer Schwester am Weichselufer spazieren, wobei Konstanze in den Fluß stürzte, und Elfriede leidet nun an der Wahnvorstellung, die Mörderin ihrer Schwester zu sein. In Wahrheit hatte sich der Vorfall aber folgendermaßen zugetragen. Konstanze, deren hysterisches Wesen von ferne an Hedda Gabler erinnert, beneidete die jüngere Schwester um die Liebe des Rittmeisters, ohne sich indessen auch nur im geringsten für ihn zu interessieren. Als sie nun in ihrem Neid die Bevorzugte bei einem Spaziergang an der Weichsel in den Fluß stoßen wollte, stürzte sie selbst

in die Flut und wurde nur durch einen glücklichen Zufall gerettet. Der Fischer Rubach nämlich, der während des Vorfalls gerade sein Netz an der betreffenden Stelle ausgespannt hatte und Zeuge des grausigen Ereignisses gewesen war, fing Konstanze auf und gewährte ihr Unterkunft in seinem Hause. Während Konstanze für die Verwandten fortan als tot galt, heiratete Elfriede ein Jahr nach diesem Unglück den Rittmeister, aber immerwährend plagte sie der furchtbare Gedanke, die Mörderin ihrer Schwester zu sein. Nur einem außer dem Fischer ist das Geheimnis bekannt, dem alten Arzt Romberg jenseits der Weichsel, der auf Betreiben Rubachs endlich nach Fergesheim gerufen wird, um Elfriede von der Wahnvorstellung zu heilen. Der erfahrene Arzt empfiehlt der Kranken eine Gesellschafterin, durch deren milden Zuspruch und sorgsame Überwachung sie allmählich von dem furchtbaren Gedanken abgebracht werden soll, und zwar soll niemand anders als Konstanze diese Gesellschafterin sein. Der Plan gelänge vortrefflich, wenn sich nicht gerade Dr. Gillern, ein Jugendfreund des Rittmeisters, der Konstanze einst liebte aber abgewiesen wurde, nach dreijähriger Abwesenheit in Fergesheim aufhielte. Gillern, ein „fascinierender" Mann von jenem dämonischen Typus, der in der Moderne eine so große Rolle spielt, erkennt auf den ersten Blick Konstanze und nennt in seiner Taktlosigkeit den ganzen Vorgang einen dummen Betrug. Götz stellt Gillern darauf zur Rede, und fordert ihn zum Zweikampf heraus. Noch im letzten Augenblick führt Konstanze, die sich auf dem Gute als Louise Hagen ausgegeben hat, eine glückliche Lösung herbei. Sie hat zufällig eine an Gillern gerichtete Depesche gefunden, aus der hervorgeht, daß ein von dem Leichtsinnigen verführtes Mädchen entschlossen ist, sich das Leben zu nehmen, wenn er nicht ihre Ehre wieder herstelle. Durch dieses Geheimnis ist es Konstanze möglich, Gillerns zügelloses Benehmen zu bändigen, und sie zwingt den Elenden zu jener Ehrenrettung. Der Schluß des Schauspiels spielt am Ufer des Flusses an jenem Kreuze, das einstmals zur Erinnerung an Konstanze errichtet wurde. Während Rubach das Netz, in dem er die Versinkende damals auffing, über das Kreuz wirft, gesteht Konstanze frei ihre große Schuld, an der sie so lange Jahre getragen: aus der Hedda Gabler ist eine büßende Magdalena geworden. Daß Konstanze dem Dr. Romberg, der auch ihr Seelenretter gewesen, noch am Schlusse die Hand reicht, wie das episodische Auftreten jenes Mädchens, das Gillern dann heiratet, könnte zum Vorteil des Ganzen fortbleiben. Übrigens hat Brachvogel die Entbehrlichkeit ihres Erscheinens selbst empfunden und in der zweiten Fassung — es existieren zwei eigenhändige Niederschriften des Schauspiels von der Hand des Dichters, die sich beide im Besitz der Familie Gerold befinden — die betreffende Stelle fortgelassen.

Neben dem ernsten Grundton entbehrt die „Gesellschafterin“ nicht eines gewissen Humors, und es ist recht interessant, daß Brachvogel bei seinem letzten Bühnenwerke wieder auf die zweifellos in ihm schlummernde Begabung zum Lustspiel zurückgriff. Und zwar ist es nicht die einfache und leichte Situationskomik, sondern es handelt sich ganz entschieden um Ansätze zu einer Charakterkomik. Des Rittmeisters Diener, der den bezeichnenden Namen Pisank führt, das Hausmädchen Lotte, eine typische Lustspielsoubrette, und die Gutsmamsell Rieckchen Funke, die der Dichter selbst als eine komische Figur bezeichnet, würden auch in einem über den gewöhnlichen Durchschnittswert hinausgehenden Lustspiel wohl bestehen können.

Sehr charakteristisch für das Stück, wenn es manchem vielleicht auch nur nebensächlich erscheinen mag, ist der Umstand, daß Brachvogel hier zum ersten Mal jene Gepflogenheit übt, die später ein so bezeichnendes Merkmal für den Naturalismus wurde: dem Personenverzeichnis ist eine ausführliche Charakteristik der handelnden Personen beigegeben, worin Erscheinung und Kleidung bis ins kleinste Detail vorgeschrieben werden. Ich möchte diese Gewohnheit weder bei Brachvogel noch beim Naturalismus als einen großen Vorzug ansprechen, vielmehr dieses minutiöse Festlegen eines Charakters für einen äußeren Notbehelf halten, der seinen Ursprung in den meisten Fällen aus dem Fehlen einer klaren Charakteristik im Inneren des Dramas herleitet. Auf das Beispiel des jungen Schiller sich zu berufen, wäre ziemlich verfehlt, denn beim Fiesko liegen die Dinge doch insofern anders, als es sich dort um ein historisches Trauerspiel handelt, die Fixierung der einzelnen Personen also eine gewisse Berechtigung hat, da es jedem nicht immer sofort möglich ist, sich über die verschiedenen historischen Erscheinungen zu unterrichten. Daß Schiller trotzdem das Verfehlte dieser ganzen Art selbst erkannte, geht im übrigen zur Genüge aus dem Umstande hervor, daß er bei keiner seiner späteren Dichtungen auf dieses Mittel zurückgriff. Auch bei Ibsen, der eine genaue Charakteristik der einzelnen Personen bei ihrem jeweiligen Auftreten gibt, liegen die Verhältnisse doch etwas anders: er gibt mühsam konstruierte Einzelfälle von einem so ausgeklügelten Kausalnexus, daß sie auch nicht die kleinste Verschiebung vertragen könnten. Nur gerade auf die von ihm errechneten Figuren paßt die Lösung, darum ist es genau nötig, daß der Staatsstipendiat der Kulturgeschichte Jörgen Tesman bei seinem ersten Auftreten einen offenen leeren Handkoffer und eine Brille trägt und einen bequemen, etwas nachlässigen Hausanzug anhat, während er hernach mit dem bewußten großen Stoß Fachschriften unter dem Arm und in den Taschen erscheint, oder daß der Baumeister Solneß kurzgeschnittenes Haar, dunklen Knebelbart und

dunkle, dichte Augenbrauen hat, und daß seine graugrüne Jacke mit Stehkragen und breiten Aufschlägen zugeknöpft ist.

Aber selbst bei Ibsen kommt durch die detaillierte Beschreibung der Personen ein störender Zug in das Ganze, und die Entschuldigung durch den ausgeklügelten Kausalzusammenhang wird, streng genommen, zu einer Anklage. Ein großes Kunstwerk bedarf solcher Stelzen nicht, darf ihrer nicht bedürfen: die kühne Linie und ein machtvoller Rhythmus ist mit dieser Kleintechnik unvereinbar. In diesem an sich so nebensächlich erscheinenden Punkt wird eine kommende Literaturbetrachtung vielleicht einmal einsetzen und das Barocke der ganzen Moderne, die den Keim des Verfalls bei ihrem Entstehen bereits in sich trug, auch aus solchen äußerlichen Merkmalen erklären.

Doch nach dieser kleinen Abschweifung zurück zu Brachvogel, der das Mittel der Charakteristik im Personenverzeichnis zur „Gesellschafterin" ausgiebig angewandt hat. Bei Lothar Gillern finden wir zum Beispiel: „Dr. juris und Rentier. 31 Jahr alt. Er ist als ein exzentrischer, reicher junger Mann anzusehen, dessen Lebenszweck verfehlt, der eigentlich ein großer Junge mit den Manieren eines Weltmannes ist. Das Bewußtsein seiner inneren Zerrissenheit, seine Unzufriedenheit mit sich selbst muß immer wieder schmerzlich aus ihm herausklingen, selbst da, wo er sich über alles hinwegzusetzen meint. — Seine Toilette ist höchst elegant, sein Benehmen salopp, aber dennoch graziös. Der Uebermut seiner Zunge wird durch die gedankenlose Leichtigkeit gemildert, mit der er seine Betisen hinschwatzt." Oder um noch ein Beispiel anzuführen, so charakterisiert Brachvogel den Arzt Romberg folgendermaßen: „40 Jahr alt. Erscheint als Intrigant, ohne es im — schlimmen Sinne zu sein. Gesetzter, gewinnender, dabei energischer Charakter. Große Einfachheit. Kurzer Backenbart, schlichte aber moderne Kleidung, Stock, Strohhut. Nur keine Brille tragen!" Und so macht es Brachvogel bei jeder einzelnen Person, höchstens daß er beim Rittmeister Götz es dem Schauspieler und dem Zuschauer überläßt, ob er sich diese Gestalt in einfacher Sommertracht denken will oder, wie er hinzufügt, in Kavallerie-Interimsuniform und Mütze. Auf alle Fälle aber ist eine Dekoration im Knopfloch vorgeschrieben.

Mit dieser peinlichen Festlegung der Charakteristik, diesem Steckbrief, den Brachvogel schon ganz wie der Dichter von heute hinter jeder seiner Personen erläßt, hängen aufs innigste die vielfachen Zusätze und Zwischenbemerkungen zusammen, die den Charakteren innerhalb der Handlung beigegeben sind. Und auch dieser Zug, der schon in früheren Dramen Brachvogels zu finden war, tritt in der „Gesellschafterin" ganz besonders deutlich hervor, wo wir Andeutungen wie: „finster", „grimmig auflachend", „starrt vor sich hin", „kalt und schneidig", „in ge-

steigertem Ton", die sich mit noch anderen Erläuterungen nebenbei bemerkt alle auf einer Manuskriptseite befinden, in großer Zahl antreffen. Hier liegt offenbar ein bedeutender Mangel vor, denn wozu diese Hilfsmittel, wenn eine hinreichend scharfe Charakteristik sie entbehrlich machte? Aber diese Zusätze sind nicht zu entbehren, weil sie einen gewichtigen Teil der Rolle ausmachen, weil ihre genaue Befolgung im Grunde zum wahren Verständnis mehr beiträgt als die ganze eigentliche Handlung selbst. Also auch dieser Notbehelf war Brachvogel mit den Neueren gemein, und es ist auf alle Fälle recht bemerkenswert, wie dieser einer ganz anderen Zeit angehörende Dichter manchen, wenn auch verfehlten Zug der kommenden Generation gewissermaßen vorausahnte.

Und daneben die andere Tatsache, daß Brachvogel auch in seinem letzten Drama noch der Dichter des „Narziß" war. Im „Bruderstreit", seiner bedeutendsten Schöpfung, hatte er sich gänzlich von der effektvollen Jugenddramatik entfernt, die „Gesellschafterin" sollte die oben ausgesprochene Behauptung, daß er seinen größten Erfolg niemals ganz vergessen konnte, rechtfertigen. Das Krankhafte, seelisch Zerstörte, das im „Narziß" wahre Orgien feiert, steht auch in diesem Drama wieder im Vordergrunde. Und zwar nicht das gesund Krankhafte, wie ich mich parador ausdrücken will, sondern das krankhaft Krankhafte, jene Überhysterie, die in der jüngsten Vergangenheit bis zur Karikatur verzerrt wurde.

Elfriede leidet an einer Vorstellung, an der Idee einer Tat, die sie niemals begangen hat. Und zwar muß sie schon von Hause aus krankhaft veranlagt sein, sonst könnte das wirkliche Ereignis, das der Wahnvorstellung zu Grunde liegt, sich in ihrer Erinnerung nicht in das direkte Gegenteil verkehren. Sie ist der Typus für die bleiche, hysterische Frau, die nur Nerven und nichts als Nerven hat. Das Unglück der Schwester brachte den in ihr schlummernden Keim dann zum Ausbruch. Allen Leuten auf dem Gute fällt das seltsame Benehmen der Herrin auf, einige deuten es sogar als eine beginnende Geisteskrankheit, und der Rittmeister selbst scheint mit dieser Möglichkeit zu rechnen. Merkwürdig übrigens, daß bei der kurzen Krankheitsschilderung, die die Haushälterin von dem Leiden gibt, sich dieselbe charakteristische Wendung findet, wie bei derjenigen der Pompadour im „Narziß": „Diese heftigen Wallungen" spielen in beiden Fällen eine hervorragende Rolle. Dies nur nebenbei, um zu zeigen, wie der Rhythmus aus dem „Narziß" dem Dichter immer wieder ins Ohr kam und sich bei jeder Gelegenheit in die neue Komposition einschlich. Noch deutlicher zeigt sich diese Erscheinung bei einer Wendung, die Dr. Romberg zu Elfriede gebraucht, wenn er sagt, daß er dem „trauernden Gatten wieder geben will das

erblindete Juwel seines Lebens". Hier haben wir die selbe Klangwirkung, den selben Rhythmus, der durch den „Narziß" geht, jene tändelnde, leichte, flüssige Sprache, die leise plätschernd nur die Oberfläche kräuselt, jenes Glitzen und Blitzen, das dem Dichter so eigentümlich, und endlich — die Forschung muß gerecht sein — in diesen wenigen Worten einen unverkennbaren Hang zur Phrase, der in der Pompadourdichtung so grandiose Wortgebilde zeitigte.

Ich will mich nicht zu ausführlich mit dieser Dichtung befassen, zumal sie in den Band, der die nachgelassenen Schriften des Dichters vereinigen soll, aufgenommen wird, aber soviel geht aus dem Gesagten doch wohl hervor, daß die „Gesellschafterin" zu Brachvogels interessantesten Werken zählt. Wenn der Weg vom „Bruderstreit" zur „Gesellschafterin" auch streng genommen ein entschiedenes Bergab bedeutet — auch dies für den Dichter wieder höchst bezeichnend, dessen eigenstes Charakteristikum der ewige Wechsel, der stete Kontrast ist — so darf doch niemals das eine übersehen werden, das diesem Schauspiel trotz seines geringeren ästhetischen Wertes eine ungeahnte Bedeutung gibt: das Vorausahnen einer neuen Zeit, die unverkennbar aus der Dichtung spricht. Und diese Tatsache räumt der „Gesellschafterin" eine besondere Stellung nicht nur innerhalb der dramatischen Produktion Brachvogels ein, sondern auch innerhalb der Literaturgeschichte des ausgehenden neunzehnten Jahrhunderts, der das Stück trotz seiner Mängel und Schwächen als ein bedeutsames Zeitdokument angehören muß.

Achter Abschnitt.

Epilog.

Brachvogels Ausgang ist einfach. Nicht wie Voltaire nach rauschendem Beifall der Menge ist er der Mitwelt entrissen, sondern still in seinem Arbeitszimmer, nach kurzem Krankenlager, ereilte ihn am 27. November 1878 der Tod.

Mag der Knöchelbruch, den sich der Dichter kurz vorher zugezogen hatte, als äußere Ursache gelten; der wahre Grund ist zweifellos in der Überarbeitung zu suchen, zu der sich Brachvogel seit jenem unglückseligen Prozeß gezwungen sah. Auch während des Krankenlagers hielt er mit seiner Arbeit nicht inne, sondern arbeitete rüstig an einem groß angelegten Roman aus der Zeit des Urchristentums. Brachvogel hatte die Gewohnheit, des Abends seiner Tochter die einzelnen Kapitel aus dem „Sklaven", so hieß der Roman, vorzulesen, an dem genannten Tage setzte er die Vorlesung aber aus, da die Zeit schon etwas vorgerückt war — er hatte an dem Tage mit besonderem Eifer an dem Roman, von dessen Wirkung er sich mit Recht viel versprach, gearbeitet — und legte sich nieder. Laut deklamierte er noch ein paar Verse aus dem „Faust", in dem er tagtäglich wie in einer Bibel las, dann schien er eingeschlafen. Kurz nach Mitternacht zog er hastig die Glocke an seinem Bett, die Tochter eilte bestürzt herbei und fand ihren Vater, den ein Herzschlag getroffen, im Sterben. —

Im Norden Berlins auf dem Kirchhof der neuen Domgemeinde wurde dem Dichter an der Seite seiner treuen Lebensgefährtin das Grab bereitet. Eine schlichte Säule, von seiner Tochter errichtet, steht an dem Hügel; sonst erinnert kein Denkmal, keine Gedächtnistafel an den Dichter des „Narziß". Erst in allerletzter Zeit hatten die Bemühungen bei der Stadtverwaltung Berlins, eine Straße nach Brachvogel zu benennen, Erfolg: die Stadt, in deren Mitte er lange Jahre gelebt und die er in so manchem Roman verherrlicht, hat ihm diese späte Anerkennung nicht versagt.

Und die Literatur? Sie wird ebenso handeln, wird den Dichter und sein Werk anerkennen, und nach langer Irrfahrt wird Brachvogel dann endlich die Stätte gefunden haben, wo

er ausruhen kann vom literarischen Kampf. Denn wer unbefangen die Literatur des 19. Jahrhunderts durchmustert und nicht immer gleich mit den ganz großen Namen bei der Hand ist, um kleineren aber auch höchst achtbaren Geistern Luft und Licht zu rauben, wird zu den charakteristischen Erscheinungen auch Brachvogel zählen müssen und in ihm einen Dichter ehren, der wirklich mehr schuf als blos den „Narziß". Recht bedeutend als Dramatiker, nicht unrühmlich als Romanschriftsteller, ein beachtenswerter Kritiker, der fast das Zeug hatte, ein deutscher Sarcey zu werden, ganz groß in keiner Gattung, hat er Werke von einem eigenartigen Gepräge geschaffen, die die Kennzeichen echter Poesie, zuweilen die Spuren von Genialität, fast immer die frischer Ursprünglichkeit tragen.

Brachvogel ist der Dichter des Weltzornes, der Idealist als Parteigänger der Unterdrückten. Er ringt nach dem Siege der Idee, der ihm gleichbedeutend mit dem Siege der Freiheit ist. In seinen Dichtungen wandelt er auf den Spuren großer Gewalttaten und wo er nur Zwang und Unterdrückung wittert, da schlägt er los. Das Auflehnen der genialen Subjektivität gegen knechtisches Herkommen und blasse Alltäglichkeit bezeichnet sein Schaffen. Und wenn sein Weltzorn zum Weltschmerz sich wandelt, dann ist er auch da wieder kraftvoll. Denn Brachvogel ist nicht der Dichter jenes empfindsamen, inhaltlosen, selbstgefälligen Schmerzes, der wie Perlen und Edelgeschmeide auf einem Ballkleide zittert, sondern jenes allgewaltigen, ewigen Schmerzes, der aus den Tiefen der Seele emporquillt und in all seiner Größe doch läutert. Aber das füllt seine Seele noch nicht ganz. In seinem Innern schlummert noch etwas, das ich nach seinem Haupthelden, das Narzissische in ihm nennen möchte: eine besondere Erscheinungsart oder, wie ich besser sagen will, eine Steigerung des Weltzornes. Überall, fast in jedem seiner Werke, schimmert dieses Narzissische durch. Ob sie in Purpur wandeln, seine Helden, oder in Sammet und Seide oder in trotziger Rüstung einherschreiten, unter dem Glitzen und Gleißen steckt doch das zerrissene Gewand des Narziß: sie alle sind für Brachvogel doch nur dieselben Pagoden auf dem großen Nippestisch unseres Herrn. Doch das Geheimste aus der Psyche des Narziß ist nicht jener titanisch sich aufbäumende Zorn, auch nicht der von Wut zur Zerknirschung taumelnde Schmerz, das Tiefste bleibt sein Sehnen, sein kinderreines, unbesiegliches Sehnen, und wenn Narziß nach jenem großen Monolog in heiligster Andacht zusammenschauert und niederkniend hervorlallt: „Mein Gott, erhalte mir die Sehnsucht", dann haben wir auch den Schlüssel zu Brachvogels ganzem Sein: das Sehnen. Und dieses Sehnen blieb dem Dichter sein ganzes Leben, es war ihm treu bei seinem Schaffen, und am meisten gehörte es seiner Dramatik.

Brachvogels Verdienste um das neuere deutsche Drama sind nicht gering. Nicht nur einer der fruchtbarsten Autoren ist er gewesen, sondern auch einer der erfolgreichsten des ganzen neunzehnten Jahrhunderts; was aber viel mehr besagen will: er hat mitgeholfen, das Drama zu seiner eigensten Bedeutung zurückzuführen, er hat Handlung gegeben und den schleppenden Monologen der jambischen Medeen und Sophonisben den Garaus gemacht. Zwar war er in dieser Hinsicht nicht der einzige — es sei ferne von mir, ihn zu einer Art Heros stempeln zu wollen, ein solcher wäre er aber, wenn ihm allein die befreiende Tat zu danken — er war also nicht der einzige, der immer von neuem auf die Handlung im Drama hinwies, wohl aber einer von denen, die diese Forderung in ihren Werken am nachdrücklichsten erfüllten. Wenn er darin mitunter auch zu weit ging und die Bedeutung der Handlung maßlos überschätzte, wie im „Hogarth“ und in den „Schweizern in Neapel“, so schmälert dies sein Verdienst, das er sich um die Reichergestaltung der Handlung erworben hat, nicht, ist andrerseits allerdings ein Beweis dafür, daß die ästhetische Durchbildung Brachvogels nicht lückenlos war.

Dieser letzte Vorwurf, den bereits Frenzel erhob, trifft Brachvogels gesamte Dramatik und findet, wie ich in der Einleitung schon erwähnte, in dem merkwürdigen Schwanken ihres inneren Gehaltes seinen beredtesten Ausdruck. Überfliegen wir kurz noch einmal die lange Reihe von Brachvogels dramatischen Werken — es sind mit den beiden größeren Fragmenten im ganzen dreiundzwanzig — dann beobachten wir in der Tat ein seltsames Hin und Her, sowohl in Brachvogels Anschauungen wie in dem Charakter der einzelnen Dramen. Als revolutionärer Tendenzdichter beginnt Brachvogel seine dramatische Laufbahn, legt in den beiden wilden Erstlingen, im „Jean Favard“ und dem „Weißen Paria“ die Sonde einer strengen Kritik an den Körper der sittlich entnervten Gesellschaft, läßt, durch äußere Glücksumstände veranlaßt, aber bald von dieser aufreizenden Richtung, auf die seine „Frösche der Latona“ in ihren Grundzügen bereits wiesen, und wendet sich in „Adam“ und „Ali und Sirrah“ ganz den Bahnen hoher und reiner Dichtkunst zu. Im „Sohn des Wucherers“ wird er der kaum betretenen Richtung wieder untreu und feiert im „Narziß“, nachdem wirtschaftliche Unglücksfälle ihn von neuem erbittert und mit Haß und Zorn gegen alles, was menschliche Gesellschaft heißt, erfüllt hatten, den Triumph seines Lebens, wieder mit einem stark kritisch gestimmten Drama. Gerade das Werk, das von Galle und Bitternis gegen die Gesellschaft trieft, wird der erklärte Liebling derer, die die Macht in Händen haben, und der entzückte Dichter glaubt diesen Jubel nicht besser vergelten zu können, als durch Vertiefung und künstlerische Veredlung seiner Anlagen. Aber Brachvogel war einmal der Schöpfer des „Narziß“

und sollte es nach dem Willen der Masse auch bleiben; so lehnte man seinen „Adalbert" kurzweg ab und machte den an sich schon haltlosen Dichter dadurch in seinen Anschauungen nur noch schwankender. Dem im „Adalbert" angestrebten historischen Drama großen Stils näherte er sich außer im „Stolz von Rom" nur noch im „Bruderstreit", während „Mondecaus", „Usurpator", „Prinzessin Montpensier" und die „Schweizer in Neapel" auf dauernden Wert keinen Anspruch erheben können. Nur den „Alten Schweden" dürfte, wenn die Stimmung zu Brachvogels Gunsten umschlägt, noch einmal auf der Volksbühne der Erfolg winken. Zwischendurch versuchte sich Brachvogel mit dem zweifellos sehr achtbaren Schauspiel „Der Trödler" im Charakterstück, in der stimmungsvollen aber sonst recht anfechtbaren „Bianca Cenci" in einer wieder zum Historischen hin neigenden Richtung, und schrieb, wenn man von dem kleinen Festspiel „In der Meermaid" absieht, im „Hogarth" ein Künstlerdrama, das durch seine effektvolle Handlung aber mehr den Detektivstücken unserer Tage beizuzählen ist. Es sind in diesem Zusammenhange endlich noch die beiden Schauspiele „Die Harfenschule", ein wieder auf den Spuren des „Narziß" wandelndes Stück, und „Die Gesellschafterin" zu nennen, von denen das letzte zu den vielen bei Brachvogel bereits vertretenen Gattungen noch eine neue hinzufügt: das psychologische Drama der jüngsten Vergangenheit.

Nicht alle diese Dramen dürfen im strengen Sinne eine Bereicherung der deutschen Literatur genannt werden, ein Teil von ihnen ist heute mit Recht vergessen, einige aber, die von bleibendem Wert sind, neben dem „Narziß" vornehmlich „Ali und Sirrah", „Aham", „Adalbert vom Babanberge", „Der Trödler", „Die Alten Schweden" und vor allem sein „Bruderstreit" werden Brachvogel vor dem Vergessensein schützen. Sichern sie dem Dichter auch nicht einen Platz unter den größten Dramatikern, so tragen sie ihm doch das ehrende Zeugnis ein, daß er einer der ehrlich und wacker Ringenden war, die nach ihren Kräften das Beste hergaben, um die deutsche Dichtkunst vorwärtszubringen und die schufen, weil sie den inneren Drang zum Schaffen hatten.

Wir können die Betrachtung der Brachvogelschen Dramen nicht besser abschließen, als mit einem Briefe des Dichters, worin er selbst versucht, sein literarisches Schaffen zu werten*). Trotz der schiefen Urteile, denen wir in diesem Schreiben z. B. über Hebbel und Grillparzer, die in ihrer Eigenart gänzlich von Brachvogel verkannt werden, begegnen, werden wir den Schlußsatz freudig unterschreiben und ihm den selbstgeforderten Platz

---

*) 13. März 1865 an Freiherrn Beaulieu-Marconnay, bisher unveröffentlicht. Wiedergegeben in der Orthographie des Originals.

in der Literatur: ein Vorkämpfer für eine größere Zeit gewesen zu sein, nicht verwehren.

„Die Epoche Schillers und Goethes ist hin, nicht faktisch blos, sondern auch ihrem ganzen geistigen Wesen und Begriffe nach. Wir können uns ihrer Meisterwerke als unvergänglicher Gaben freuen, aber wir heutige Dichter können ebenso wenig ihre Art, das Ideal mit plastischer Reinheit zu verkörpern, nachahmen, wie das heutige Theater den Ton der pathetischen Schule, das granitne Pathos und die langgestreckte Geste nachahmen kann noch darf. Sehen Sie jene Zeit, jenes Publikum, jenes abstrakt ideale Kunstgenießen an und unsere wirbelnde Realität, wo die Gegensätze aufeinanderplatzen! Die Riesenwelle der goldenen deutschen Literaturepoche ist verebbt und hat an ihrem Strande die buntbemalten Kunstfregatten der sogenannten Romantiker: Schlegel, Tieck, Halm, Grillparzer usw. zurückgelassen. Nun beschifft man das flache Weltmeer deutscher Literatur mit den Handelsschiffen, und die Faktoreien Birchpfeiffer, Mühlbach usw. nutzen das mit der Betriebsamkeit der indischen Kompagnie. Einzelne, wie Prutz, Auerbach, Gutzkow und Hebbel haben auf ihr Frachtschiff nach Golkonda den breiten rothen Wimpel, der Gesinnung resp. Tendenz aufgehißt, weil das Roth gewisse Wiederkäuer sehr anzieht seit alten Zeiten. Unter solchen Adspekten begann Ihr armer Brachvogel auch seine kleine poetische Jolle ins Wasser zu stoßen, mit einem Pagoden als Schiffsbild und dem stercus pretiosum auf der Flagge und Sie selbst haben ihm ja oft genug freudig gesagt, er verstände ein wenig die Schiffahrt in dem erhabenen Gewässer. Als ich so keck auf dem hohen Meer unter all' den breiten Kollegen erschien, ward ich als eine Art Phänomen angesehen. Ich war und bin wirklich auch eins, aber nur nicht das, was man glaubte, nur nicht auf die Art klassischer Schablone, ach, ich weiß selber nicht wieviel oder wenig ich bin, oder ob es mir je gelingt, meine Erscheinung als ein festes Bild in meiner Kunstepoche zu fixieren. Nur daß ich ein Phänomen insofern bin, als in mir ein Wendepunkt deutscher Literatur liegt, das empfinde ich tief im Herzen und viele meiner sogar gegnerischen Kritiker haben mirs gesagt. Ich bin überzeugt, Sie halten mich für keinen eitlen Narren, denn ich würde ja das nur sein, wenn ich mir einbildete, ich vermöchte die Aufgabe, die mir im Herzen lebt, wirklich zu erfüllen. Das werde ich nicht, sondern andere nach mir. — ‚Aber wie kommst Du denn zu solchen seltsamen Gedanken?‘ werden Sie mich fragen. Ich will mich ganz aussprechen. Die Anschauungs- und Dichtungsweise der Schiller-Goethe'schen Epoche ist nicht blos hin für immer, sondern kann durch kein Genie der Welt, könnte heute durch Schiller und Goethe, wenn sie geboren würden, selbst nicht wieder getroffen

werden. Unsere Poesie muß eine ganz andere, neue sein, mit einem ganz anderen Habitus arbeiten, wenn sie ihrer Zeit und Zukunft die sittlichen und idealen Dienste leisten will, die jene großen Männer einst geleistet. Also eine funkelnagelneue Poesie? Und welche denn? — Wenn ich unser Jahrhundert ansehe, die Ziele ins Auge fasse, denen es entgegengeht, die rapide Weltentwicklung, wie die successivere unseres deutschen Vaterlandes, so ähnelt es keiner früheren oder späteren Epoche der Geschichte so frappant, als jenen Tagen, wo Drake um die Welt, Raleigh nach Virginien segelte, und Elisabeth mit England die Weltkultur beherrschte; es war Shakespeares Zeit. Lachen Sie immerhin über den Vergleich, ergötzen Sie sich immer durch die Parallele zwischen Elisabeths Altengland und dem zerfetzten preußisch-österreichischen Deutschland mit seinem Jammer, aber, daß derselbe großartige Hauch des Weltgeistes, die drängende Thatenlust, Gedankenfülle und politische Geburtskrämpfe sich regen, drehen, emporquellen wie damals, daß unsere Welt wieder in derber Genussesluſt wie in utopischer Begeisterung von Peru und Gold träumt, wie damals, sich zufolge unseres industriellen, wissenschaftlichen und technischen Aufschwunges derselbe Geist urwüchsigen Unabhängigkeitstriebes und nationalen Stolzes in Individuen und Massen regt, wie damals, — das brauche ich dem Diplomaten Beaulieu nicht erst zu versichern*). Diesen Nationalgrundton, dieses Urwesen seiner Zeit traf Shakespeare. Er redete so mit ihr in derbem Wort und glühender Fantasie im Herzen. Als er endlich verstanden wurde, nicht mehr der unselige Geselle zu sein brauchte, der vom Bearbeiten fremder Stücke und von den platten Wünschen seiner Gründlinge im Parquet zu leben brauchte, schwang er sich empor zum vollsten Ideale, da schuf er das für alle Zeiten Schöne. Der Weg ists auch, der uns allein heute wieder retten kann. So langsam, derb, fantastisch kühn und — etwas sehr unklassisch müssen wir beginnen und emporklimmen. Ob sich dabei ein Dutzend die Hälse brechen und ich darunter bin, — ist — gleichgültig. Weil ich die Notwendigkeit einsehe, mit unserer Dichtung wie Darstellung in ganz ähnlicher Art primitiv und drastisch zu beginnen, wie Shakespeare, werde ich aber gewiß noch keiner werden, das weiß ich, aber wohl ein Vorläufer wie Beaumont, Fletcher, Selden, Nash, Marlow und Green doch!"

*) Beaulieu war damals Gesandter der sächsisch-ernestinischen Häuser am Bundestage zu Frankfurt a. M.

Anhang.

Chronologisches Verzeichnis von Brachvogels Werken.

1. Die Frösche der Latona.
   Lustige Historia in einem Actus. In unterschiedliche Reimlein gebracht mit obligatem Froschkoncertando. Musik von F. Mücke. Berlin, bei Fändrich & Co. 1848.
2. Jean Favard oder die Liebe der Reichen.
   Drama in 5 Akten. Gesänge von A. Ellmenreich. Als Manuscript gedruckt. Berlin. 1850.
3. Der weiße Paria.
   Drama in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt. Eigenthum des Verfassers. Breslau. 1851. Druck von Storch & Co.
4. Ali und Sirrah.
   Komödie in vier Aufzügen. Als Manuscript gedruckt. Berlin, bei Janke. 1851.
5. Adam, der Arzt von Granada.
   Tragödie in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt. Berlin, bei Janke. 1851.
6. Der Sohn des Wucherers.
   Drama in vier Aufzügen. Als Manuscript gedruckt. Eigentum des Verfassers. Waldenburg, bei Schlügels Erben. 1853.
7. Seelenwanderung.
   Episches Gedicht. Berlin, bei Lassar. 1854.
8. Narziß.
   Trauerspiel in fünf Akten. Leipzig, bei Costenoble. 1856.
9. Adalbert vom Babanberge.
   Ein Trauerspiel in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt. Berlin. 1857.
10. Der Sohn des Wucherers.
    Drama in vier Aufzügen. Als Manuscript gedruckt. Eigenthum des Verfassers. Berlin. 1857.
11. Mondecaus.
    Trauerspiel in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt. Berlin 1858. Druck von Gutschmidt & Co.
12. Friedemann Bach.
    Roman in drei Bänden. Berlin, bei Janke. 1858.
13. Benoni.
    Ein Roman. Leipzig, bei Costenoble. 1860. 3 Bde.
14. Der Usurpator.
    Dramatisches Gedicht in fünf Akten. Leipzig, bei Costenoble. 1860.

15. **Ein Trödler.**
Bürgerliches Schauspiel in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt (ohne Verleger und Jahr). 1861.

16. **Lieder und lyrische Dichtungen.**
Berlin, bei Vogel & Co. 1861.

17. **Bianca Cenci.**
Schauspiel in vier Aufzügen. Berlin 1861. Als Manuscript gedruckt. Druck von L. Kolbe. 1866 abgedruckt im „Jahrbuch deutscher Bühnenspiele". Hrsg. von F. W. Gubitz.

18. **Der Trödler.**
Ein Roman aus dem Alltagsleben. Leipzig, bei Costenoble. 1862. 2 Bde.

19. **Aus dem Mittelalter.**
Historische Erinnerungen. Leipzig, bei Costenoble. 1862. 2 Bde.
Bd. 1 Chastelard. Historische Novelle.
Bd. 2 Die Drachen-Hunde von Rhodos. Novelle.

20. **Ein neuer Falstaff.**
Roman. Leipzig, bei Costenoble. 1863. 3 Bde.

21. **Theatralische Studien.**
Leipzig, bei Costenoble. 1863.
Inhalt:
I. Was mangelt der dramamitischen Dichtkunst? (Als Einleitung.)
II. Wodurch erreichen Tragödie und Komödie ihren Zweck?
III. Die alte und die neue Schule der Schauspielkunst.
IV. Was ist Idee, was ist Tendenz im Drama?
V. Ist die Überraschung im Drama verwerflich?
VI. Bemerkungen über das Lustspiel.
VII. Die heutigen Rechtsverhältnisse der deutschen Bühnen.
VIII. Über schlechte Repertoire und den theatralischen Kunsthaushalt.

22. **In der Meermaid.**
Dramatische Skizze in einem Akt. Den Bühnen gegenüber als Manuscript gedruckt. Druck von Litfaß. 1863.

23. **Historische Novellen.**
Leipzig, bei Costenoble 1863. 4 Bde.
Band 1. Van Dyks Rettung. — Die Pforte der Zukunft. — Salomon. — de Caus, der Physiker.
Band 2. de Caus. — (Fortsetzung und Schluß.)
Band 3. Harolds letzte Fahrt. — Dschem Ramad, der Unstäte.
Band 4. Der Commandant von Oldeslohe. — David Rizzio.

24. **Schubart und seine Zeitgenossen.**
Historischer Roman. Leipzig, bei Costenoble. 1863. 4 Bde.

25. **Beaumarchais.**
Historischer Roman. Jena und Leipzig, bei Costenoble. 1865. 4 Bde.

26. **Die Schweizer in Neapel.**
Schauspiel in fünf Akten. Als Manuscript gedruckt. Berlin. 1865.

27. **Prinzessin Montpensier.**
Schauspiel in fünf Akten. Als Manuskript gedruckt. Berlin, bei Robert Bittner. 1865.

28. William Hogarth.
Roman. Berlin, bei Janke. 1866. 3 Bde.

29. Hamlet.
Roman. Breslau bei Trewendt. 1867. 3 Bde.

30. Neue Novellen.
Breslau, bei Trewendt. 1867. 3 Bde.
Band 1. Osborn, der Weberlehrling. — Marietta Manzini. — Die Grenzfere. — Malcolm Sinclair.
Band 2. Der Menschenfreund. — Frau Käthe von Schwarzburg. — Die bösen Schwestern.

31. Der blaue Cavalier.
Roman in drei Bänden. Breslau, bei Trewendt. 1868.

32. Der deutsche Michel.
Historischer Roman. Berlin, bei Janke. 1868. 4 Bde.

33. Die Grafen Barfuß.
Historischer Roman. Leipzig, bei Dürr. 1869. 4 Bde.

34. Die Harfenschule.
Schauspiel in drei Akten. Als Manuscript gedruckt. Berlin, bei Janke. 1869.

35. Aus drei Jahrhunderten.
Historische Novellen. Schwerin i/M., bei Hildebrand 1870. 2 Bde.
Band 1. Der Amoroso. — Die Generalin von Treskow.
Band 2. Manon Baubernier. — Eleonora Prohaska.

36. Ludwig der Vierzehnte oder die Komödie des Lebens.
Historischer Roman. Berlin, bei Janke 1870. 4 Bde. (Schildert auch besonders Jean Baptiste Poquelin genannt Moliere.)

37. Hogarth.
Drama in fünf Akten. Als Manuskript gedruckt. 1870. Berlin. Druck von R. Bittner.

38. Der fliegende Holländer.
Historischer Roman. Berlin, bei Janke. 1871. 4 Bde.

39. Glancarty.
Roman in vier Bänden. Hannover, bei Rümpler. 1871.

40. Der Fels von Erz.
Roman. Berlin, bei Janke. 1872. 4 Bde.

41. Das Räthsel von Hildburghausen.
Roman aus der ersten Hälfte unseres Jahrhunderts. Hannover, bei Rümpler. 1872.

42. Die Männer der neuen deutschen Zeit.
Eine Sammlung von Biographien unserer Fürsten, Staatsmänner und Helden. Mit Portraits. Hannover, bei Rümpler. 1873. 4 Bde.
Band 1: Wilhelm I., deutscher Kaiser. — Unser Fritz, Kaiserlicher Kronprinz des Deutschen Reiches und Generalfeldmarschall. — Generalfeldmarschall Prinz Friedrich Carl von Preußen. — Graf von Moltke, Chef des großen Generalstabes der preußischen Armee. — Graf von Roon, Königlich preußischer Kriegsminister. — Ludwig II., König von Bayern. Sechs Biographien.)

Band 2: Fürst Bismarck. — Johann, König von Sachsen. — Albert, Kronprinz von Sachsen, Generalfeldmarschall. — Carl I., König von Württemberg. (Vier Biographien.)
Band 3: Friedrich, Großherzog von Baden. — von Steinmetz, Generalfeldmarschall. — Chlodwig, Fürst von Hohenlohe-Schillingsfürst, Königlich bayrischer Staatsminister. — Edwin, Freiherr von Manteuffel, Oberbefehlshaber der deutschen Occupationsarmee in Frankreich. — Johannes von Lutz, Bayrischer Staatsminister, Minister des Kultus und des Unterrichts. — Reichstagspräsident Dr. Martin Eduard Simson, und der Parlamentarismus in Deutschland. (Sechs Biographien.)
Band 4: General von Göben, Kommandeur des 8. preußischen Armeekorps. — Siegmund Freiherr von Pranckh, Generallieutenant, Königlich bayrischer Kriegsminister. — Hugo Ewald von Kirchbach, kommandierender General des 5. preußischen Armeekorps. — Georg, Prinz von Sachsen, General der Infanterie und kommandierender General des (XII.) königlich sächsischen Armeekorps. — Ludwig Freiherr von der Tann und Rathsamhausen, Königlich bayrischer General der Infanterie und kommandierender General des I. bayrischen Armeekorps. — Schlußwort des Verfassers. (Fünf Biogr., zusammen 21 Biographien.)

43. Ritter Lupold von Wedells Abenteuer.
Historischer Roman mit freier Benutzung von Lupolds Selbstbiographie. Berlin, bei Janke. 1874. 3 Bde.

44. Alte Schweden.
Schauspiel in fünf Akten. Als Manuskript gedruckt. Berlin, bei Janke. 1874.

45. Des großen Friedrich Adjutant.
Historischer Roman. Berlin, bei Janke. 1874. 4 Bde.

46. Der Schlüssel.
Roman. Hannover, bei Rümpler. 1875. 3 Bde.
Band 1: Wie er verloren wurde.
Band 2: Wie er wieder gefunden wurde.
Band 3: Was er erschloß.

47. Des Mißtrauens Opfer.
Roman. Berlin, bei Janke. 1876. 3 Bde.

48. Simon Spira und sein Sohn.
Erzählung. Berlin, bei Janke. 1876.

49. Die Harfenschule und andere dramatische Werke.
Neue vom Verfasser revidierte Ausgabe. Berlin, bei Janke (1 Band ohne Angabe des Jahres 1876).
Inhalt: Die Harfenschule. Schauspiel in 3 Akten (zuerst gedruckt 1869).
Aham, der Arzt von Granada. Tragödie in 5 Akten (1851 gedruckt).
Der Trödler. Bürgerliches Schauspiel in 5 Akten (1861 gedruckt).
Prinzessin Montpensier. Schauspiel in 5 Akten (1865 gedruckt),
Ali und Sirrah. Komödie in 4 Akten (1861 gedruckt).
Mondecaus. Trauerspiel in 5 Akten (1858).

50. Ausgewählte Werke.
Neue vom Verfasser revidierte Ausgabe in 4 Bänden. Berlin, bei Janke. 1876.

Band 1: Friedemann Bach (erschien zuerst 1858).
Band 2: Dramatische Werke. (Dieselben Werke, welche in der vorstehenden Harfenschule aufgeführt sind.)
Band 3: Der deutsche Michel (erschien zuerst im Jahre 1868).
Band 4: Erzählungen und Gedichte. Inhalt:
Gedichte. — Die Grenzfeve (erschien 1867). — Malcolm Sinclair (erschien zuerst im 1. Bd. der neuen Novellen). — Die bösen Schwestern (erschien 1867 im 2. Bde. der neuen Novellen). — Jakob Spira und sein Sohn (erschien zuerst 1876).

51. Der Bruderstreit.
Schauspiel in fünf Akten. 1877. (Nur als Privatdruck für die nächsten Freunde erschienen.)

52. Parcival.
Roman. Berlin, bei Janke. 1878. 3 Bde.

53. Geschichte des Königlichen Theaters zu Berlin.
Nach Archivalien des Königlichen Geheimen Staatsarchivs und des Königlichen Theaters. Berlin, bei Janke. 1878. 2 Bde.
Band 1: Auch unter dem Titel: Das alte Berliner Theaterwesen bis zur ersten Blüthe des deutschen Dramas. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters. Nach Originalquellen.
Band 2: Die Königliche Oper unter Freiherrn von der Reck und das Nationaltheater bis Iffland. Ein Beitrag zur Geschichte Berlins und des deutschen Theaters. Nach Originalquellen.

54. Die Gesellschafterin.
Schauspiel in fünf Akten. 1879. (Nur als Privatdruck für die nächsten Freunde erschienen.)

55. Der Sklave.
Fragment in fünf Kapiteln. 1879. (Nicht im Druck erschienen.)

56. Der Kampf der Dämonen.
Historischer Roman. Berlin bei Janke. 1880. 3 Bde. (Erschien zuerst in der Janke'schen Romanzeitung.)

57. El Dorado.
Historischer Roman. Berlin bei Janke. 1880. 2 Bde.

58. Der Stolz von Rom.
Trauerspiel in fünf Akten. 1858. Fragment, ungedruckt.

59. Die Anspruchsvollen.
Lustspiel in einem Akt. 1868. Fragment, ungedruckt.

Brachvogels Romane.

Am 27. November 1908, als der Todestag Brachvogels sich zum dreißigsten Male jährte, veröffentlichte ich nachstehenden Aufsatz im Berliner Tageblatt (Beilage „Der Zeitgeist" Nr. 47), der in Kürze über des Dichters Romane unterrichten mag:

Nicht mit Unrecht hat man in bezug auf die literar-historische Forschung unsere Epoche das Zeitalter der Goethe-Philologie genannt und mit diesem tadelnden Ausdruck nicht unsere Verehrung für den Großen aus Weimar rügen wollen — wie es das undankbare und beschränkte Beginnen einiger kleiner Literaturkläffer ist — sondern die Gefahr kennzeichnen wollen, die diese intensive Beschäftigung mit Goethe und anderen Heroen unserer Literatur für die kleineren Geister bedeutet.

Freilich leicht ist es für den Literarhistoriker nicht, immer gerecht zu sein; eine Themisbinde darf seine Augen nicht verschließen, die er im Gegenteil recht weit öffnen muß. Doch Augenschein trügt nur zu oft, und Liebe macht blind, auch in literarischer Hinsicht. Tatsache ist, daß Ueber- und Unterschätzung in der Literarhistorik eine gar bedeutende Rolle spielen, und daß ein wenig mehr Rechtlichkeit unserer Forschung nichts schaden könnte.

Unter den vielen Dichtern des neunzehnten Jahrhunderts, an denen unsere Zeit durch völlige Nichtbeachtung sündigt, ist nicht an letzter Stelle Albert Emil Brachvogel zu nennen, der das freilich nur zweifelhafte Glück hatte, eine Zeitlang überschätzt zu werden. Jener Große, für den man ihn hielt, war er nie — und diesen kurzen Ruhm muß er nun doppelt hart büßen.

Das Trauerspiel „Narziß" war es, das Brachvogels kurzen Weltruhm begründete, und das von seinen Dramen sich heute allein noch immer auf der Bühne behauptet Hier aber sei in Kürze über seine zum Teil recht erfreuliche Betätigung auf dem Gebiete des Romans gesprochen, die leider noch mehr als die Dramen in Vergessenheit zu geraten droht.

Bald nach dem Narziß-Erfolge gegen Ende der fünfziger Jahre, als lauter Beifall ihn noch umjubelte und doch auch schon bedenkliche Stimmen sich gegen ihn geltend machten, die in ihm nur den geistreichen Faiseur sehen wollten, wandte sich Brach-

vogel dem Roman zu und schuf als sein Erstlingswerk auf diesem Gebiete den grandiosen „Friedemann Bach", der mit dem „Schubart" einer seiner besten Romane geblieben ist. Der „Narziß" hatte glänzend gezeigt, welche Art von Charakteren dem Dichter am besten lag; des großen Sebastian Bach genialer Sohn war ein Bruder des unglücklichen Rameau.

Erschütternd hebt sich von dem gewaltigen Zeitenhintergrunde die Tragödie Friedemanns ab; während der große Preußenkönig in den glorreichen Kriegen dem halben Europa trotzt, sinkt der ringende Held des Romans zur Verkommenheit herab. Mit den höchsten Erwartungen blickt alle Welt auf Bachs ältesten Sohn, der sogar seinen Vater zu übertreffen scheint; aber das Geschick will es anders. Die verkommene Genialität kleidet sich in Lumpen, und der Wahnsinn glüht flackernd aus den Augen dieses Unglücklichen; der gleiche Wahnsinn, dem auch Rameau erliegt, und der aus dem liebeskranken Herzen eines Verzweifelnden geboren ist.

In die wildbewegte Handlung sind alle bedeutenden Persönlichkeiten der Zeit hineingezogen und mit ergreifender Wahrheit als historische Charaktere vor uns hingestellt. Friedemanns Vater, der alte Sebastian, ist in all seinem sittlichen Ernst, seinem schöpferischen Genie wunderbar erfaßt; der einfache und doch von edlem Selbstbewußtsein erfüllte Musiker, dem seine Kunst Gottesdienst war, steht als mächtige imperatorische Persönlichkeit vor uns, die uns Verehrung und Liebe abnötigt. Kraftvoll ist auch der Charakter Friedrichs gelungen, den wir als Kriegshelden und klugen Staatsmann wie als Philosophen von Sanssouci kennen lernen, dem wir entzückt beim Flötenspiel lauschen, und der, selbst aufs tiefste ergriffen, dem Orgelspiele des alten Sebastian Bach in der Kirche zu Potsdam beiwohnt. Eine glückliche Erfindung ist es, wie der Dichter Friedrich den Großen in Zusammenhang mit dem bedeutendsten deutschen Aufklärer und seinem größten Werke, dem „Nathan", brachte. Wenn die Erfindung auch völlig unhistorisch, so ist sie doch innerlich so wahr und überzeugend, so ganz aus dem Geiste des königlichen Philosophen hergeleitet, daß das Ereignis nicht anders hätte verlaufen können, wenn es sich wirklich zugetragen hätte.

Die landschaftliche Szenierung des Romans ist mit feinem Natursinn durchgeführt, wenn auch mitunter noch etwas trocken, ich möchte sagen, gar zu topographisch genau. Doch sehen wir daneben schon ein wunderbares Farbenspiel, als hätte es der Pinsel eines Claude Lorrain geschaffen.

Die Idee des Romans war groß, wenn sie auch die Ausführung nicht ganz zu verwirklichen vermochte. Hauptsächlich zwei Fehlern begegnen wir, die in den folgenden Romanen, wenn auch zuweilen gemildert, fast immer wieder auftauchen;

der eine trifft die Komposition des Romans, der andere bezieht sich auf die Durchführung des Helden. Der an Handlung und an Episoden so reiche Roman leidet an einem allzu verwirrenden Nebeneinander; die historische Handlung läuft der erfundenen nur parallel, statt sie organisch zu durchdringen. Des besseren Verständnisses wegen würden wir gern das häufige Uebergreifen in die Geschichtschronik missen, wenn auch die eingefügten Bilder und Situationen an sich stets interessieren. Dieser Nachteil macht sich am stärksten bei Friedemann geltend, dessen Geschick sich weniger aus seiner eigenen künstlerischen Individualität herleitet, als vielmehr durch eine Reihe äußerer Ereignisse, die ihn von einer Katastrophe zur anderen führen, bedingt wird. Er ist nicht das Geschöpf seiner Zeit, das aus den Elementen und Ideen derselben organisch hervorwächst, es fehlt seinem Charakter die psychologische Notwendigkeit.

Vom literarischen Standpunkte bedeutet Brachvogels zweiter Roman „Benoni" einen Fortschritt, wenn der äußere Erfolg sich auch nicht mit dem „Friedemann Bachs" messen konnte. Die Grundidee des Romans ist poetisch und von sittlichem Wert. Brachvogel wollte ein Spiegelbild des Kulturringens seiner Zeit geben, wollte die gewaltige Bewegung der Geister seit Beginn des neunzehnten Jahrhunders darstellen und führt zwei Menschenalter vom ersten Aufdämmern der großen Gedanken, die zu den Befreiungskriegen führten, bis zur französischen Julirevolution in all ihren bunten Erscheinungen an unserem Auge vorüber.

Für die breite Masse des deutschen Romanpublikums war diese Arbeit wenig geeignet. Ihr Interesse für Brachvogel erwachte erst wieder bei seinem nächsten Roman, dem „Trödler", der in behaglicher Breite einen Stoff aus dem bürgerlichen Alltagsleben behandelt.

Mit diesen Romanen tappte Brachvogel noch gleichsam im Dunkeln herum. Seine eigentliche Sphäre hatte er noch nicht recht erkannt. Diese findet er schließlich, indem er sich dem historischen Roman zuwendet, in dem er in einer langen Reihe von Werken Hervorragendes leistet. Mit Vorliebe wendet er sich den großen Übergangsepochen der Zeit zu, wo zwei Welten aufeinanderprallen und die Gegensätze in schärfstem Lichte erscheinen. In den Mittelpunkt der Handlung stellt er gern tragische Gestalten, die das Licht in die neue Zeit hineintragen, aber die Früchte ihres Schaffens nicht mehr genießen, die an sich selbst zugrunde gehen. Strotzende Vollnaturen, deren Devise das Galileische e pur si muove ist.

Im Gegensatz zu Walter Scott, an den Brachvogels Darstellungsweise öfter erinnert, macht unser Dichter gern die großen führenden Persönlichkeiten einer Zeit zu Hauptträgern der Handlung. Das erschwert die Darstellung und ist vom künstlerischen

Standpunkte ein Fehler. Der Charakter und das Schicksal eines Helden von ausgeprägt geschichtlicher Bedeutung mag noch so fesselnd und geistreich erfaßt werden, beides ist doch schon von vornherein festgelegt, und der Dichter muß ihn die vorherbezeichnete Bahn führen. Da liegt es denn sehr nahe, daß Brachvogels Romane mitunter in die Geschichtschronik ausarten und sich dem Memoirenroman einer Mühlbach nähern, von dem ihn ja seine glühende unausschöpfliche Phantasie wiederum vorteilhaft unterscheidet.

Das Stoffgebiet Brachvogels ist ungeheuer. Französische, englische und deutsche Geschichte, diejenige Schwedens und vieler anderen Länder gibt den historischen Untergrund; kaum ein interessantes Thema, dem er sich nicht wenigstens genähert. Die Geschichte Brandenburg-Preußens, zum mindesten in ihren großen Epochen, hat er in einer Reihe von Romanen behandelt und mit treffender Charakteristik die Gestalten der Hohenzollernfürsten gezeichnet, ohne auch nur auf einer einzigen Seite dem Byzantinismus zu huldigen. Sein Großer Kurfürst im „Fels von Erz" ist ein herrliches Seitenstück zu dem Kleistischen, während sein Friedrich der Große im „Friedemann Bach" und im „Adjutant des Königs" fast auf einsamer Höhe steht.

Die besten historischen Romane Brachvogels sind der „Schubart und seine Zeitgenossen", der die ganze Sturm- und Drangzeit in fesselnder Weise schildert und den Gefangenen vom Hohenasperg, auch eine Narzißnatur, als den Prometheus der Deutschen feiert, „Der fliegende Holländer", der die Epoche der Befreiung der Niederlande unter Wilhelm und Moritz von Oranien zum Hintergrunde hat, der „deutsche Michael", der im Reformationszeitalter spielt, und „Hamlet", in dem das Zeitalter der Maiden Queen in unserer Seele wiedererweckt wird, und dessen Held Graf Essex ist, der vielbeweinte Günstling Elisabeths, das Urbild des Hamlet. Überzeugend stellt Brachvogel dar, wie Shakespeare fast alle seine Stoffe und Charaktere seiner Zeit und Umgebung entlehnt hat. Wir sehen in Essex den unglücklichen Dänenprinzen, in seiner schuldbelasteten Mutter Lätitia Dudley das Urbild für zwei grauenhafte Shakespearesche Frauengestalten, für die Königin im Hamlet und die nachtwandelnde Lady Macbeth; in dem Ritter Oldcastel und seinem Schildknappen ahnen wir schon den köstlichen Sir John Falstaff mit seiner Garde, und so noch viele andere Shakespeare-Gestalten, am wunderbarsten und rührendsten Julia und Romeo, die als Essex' Schwester Giulliana und als der junge Herzog von South-Hampton erscheinen, der durch seine Freundschaft mit William für alle Zeiten unsterblich geworden ist.

Stoffreich und voll der glühendsten Phantasie sind alle Romane Brachvogels, und treu spiegeln sie die Zeiten wieder,

in der sie spielen. Aus dem „Schubart“ und „Friedemann Bach“ klingt die Sprache der deutschen Aufklärer des achtzehnten Jahrhunderts, in „Ludwig XIV.“ und „Beaumarchais“ die Leichtigkeit und Eleganz der Franzosen, das tändelnde und witzsprühende Plaudern der Madame Rokoko, in den brandenburg-preußischen Romanen klingt es wie harter Stahl, und im „Hamlet“ weilen wir am Hofe der jungfräulichen Königin, wo stilles Liebesglück zu todeswürdigem Verbrechen werden kann, wo die ritterliche Tugend noch lebt und die Dichtkunst blüht, wo die süßen Gesänge eines Spencer, eines Sidney erschallen und wo endlich William Shakespeare der Dichter aller Dichter das große Drama schreibt.

Hoffen wir, daß in der Folgezeit die Werke Brachvogels, die in diesem Jahre frei und in einigen billigen Ausgaben auf dem Büchermarkte erscheinen werden, wieder in Aufnahme kommen, und daß endlich auch die Stadt Berlin, in der der Dichter mehr als die Hälfte seines Lebens geweilt, und die er in manchem seiner Werke verherrlicht hat, sich endlich verpflichtet fühlt, ihn durch eine Denktafel an seinem Sterbehause (Königgrätzerstraße 68) zu ehren oder eine der vielen neuen Straßen nach ihm zu benennen*).

*) Vgl. oben S. 183.

Das Turnier.

Das Volk lauscht athemlos und still
Und stehet hinter den Schranken.
Es ziehen die Wolken wohl über das Land,
Wie mitternächt'ge Gedanken.

Manch' bunte Gewänder, manch' leuchtend Juwel
Auf hoher Tribüne sich bläbet;
Die Damen sie kichern, es flüstert der Geck,
Die Reihenfeder, sie wehet.

Heut gilt's einen heißen, gewaltigen Kampf,
Von Zweien, die hassend sich scheiden,
Die wie Feuer und Wasser, wie Schatten und Licht,
Wie Lust und Schmerzen sich meiden.

Heut' kämpfen zwei mutige Recken zur Stund',
Und keiner wird sich ergeben,
Heut' endet ihr tausendjähriger Haß,
Denn sie kämpfen um Tod oder Leben.

Drum ist's auch so stille. Auf hohem Altan
Sitzt stolz ein Gewalt'ger der Erde,
Von Weitem da hört man in dumpfem Gedröhn
Den Hufschlag geharnischter Pferde.

Es winket der Herrscher; da öffnet sich
Laut rasselnd der Schranke Tor,
Draus reitet beim Schall der Drommeten
Der erste Kämpfer hervor.

Das Rüstzeug von leuchtendem Golde,
Mit Orden, Juwelen besä't;
Von seinem gekröneten Helme,
Die blutrote Feder weht.

Er hält in nerviger, eiserner Faust
Die Lanze mit flatterndem Band;
Sein feuriges, milchweißes Schlachtroß,
Lenkt er mit der anderen Hand.

Auf seinem Schilde, da pranget
In rotem Felde ein Greif,
Und an der Hüfte ihm hanget
Das Schlachtschwert an güldener Schleif!

Solch' feinem stattlichen Kämpfer,
Den hat man wohl nimmer geseh'n,
Wie geschickt er den schnaubenden Streithengst
Vermag in den Schranken zu dreh'n.

Es jubeln die Reichen, der Adel,
Sobald sie den Reiter geseh'n;
Ihn grüßen die Hohen und Höchsten,
Die Tücher der Damen, sie weh'n.

Und als er an hohem Balkone
Des Herrschers vorüber stolziert,
Da senkt er in Ehrfurcht die Lanze,
Wie's einem Ritter gebührt.

Der Herrscher und seine Genossin,
Sie blicken hernieder so kalt;
Sie lockt weder Demant' noch Wappen,
Noch des Kämpfers stolze Gestalt.

Das Volk aber weilet ganz stille,
Ihm ist vor dem Reiter so bang,
Ihm schneidet das Gold durch das Herze,
Ihn ängstet der Waffen Klang.

Und abermals tönt die Fanfare,
Auf tut sich das andere Thor,
Draus reitet so ernst und so langsam
Der zweite der Kämpfer hervor.

Auf seinem verwitterten Schilde,
Kein Sinnspruch ihn kenntlich uns macht,
Auf rotem Feld die Hyäne
Ist all' seine Wappenpracht.

Ein alter zerfetzeter Mantel
Bedeckt seine magere Gestalt;
Und dennoch begrüßt ihn die Menge,
Daß laut durch die Lüfte es schallt.

Sie schwenken die Hüte und künden
Ihm ihre Sympathie;
Das mag wohl daher kommen,
Weil er ein Bettler wie sie.

Hab, sehet, jetzt reitet der Graue,
Heran an den fürstlichen Thron,
Es nickt ihm der Herrscher so traulich,
Als kennt er gar lange ihn schon.

Die Königin aber, sie löset
Ihr seidenes Busentuch,
Und hoch's auf der Mähre der Graue
Als flatternden Talisman trug.

Die Reichen, die Aristokraten
Sie werden darüber zu Stein.
Wer mag wohl der Fürst und die Fürstin,
Die den Bettler beschenket, sein?

Wie nennt sich der fremde König,
Der heut' zum Turnier uns entbot?
Wie glänzt es zu Haupte der Herrin,
Und strahlet wie Abendrot!

Es schließet der Turnvogt die Gitter,
Es murmelt so bang durch die Reih'n;
Man höret den Herold sein altes
„Ihr Ritter seid mildtätig!" schrei'n.

Da stehen die beiden Hasser,
Und knirschen und glotzen sich an;
Der Eine in Gold und Juwelen,
Der And're ein Bettelmann.

Und stille wird 's in der Runde,
Der Herold er naht sich und spricht:
„Wie heißest Du strahlender Kämpfer,
Mit dem Schild und dem Panzer so licht?"

„„Man nennt mich den König Mammon,
Ich herrsch' auf der ganzen Welt;
Meine Diener sind Söldner und Pfaffen,
Mein Scepter, es ist das Geld.""

Da neigt sich der Herold und wend' sich
Zum anderen Reitersmann:
„Wer bist Du, schlotternder Recke,
Du Knochenheld, sag' es an!"

„„Man nennt mich den König Hunger,
Ich herrsche in Stadt und Land;
Meine Kinder, das sind die Armen,
Die der Mammon in's Joch hat gespannt.""

Da hebt sich von purpurnem Sitze
Der Herrscher auf hohem Balkon;
„Mich, spricht er, mich nennt man den Zeitgeist,
Ich lud' Euch vor meinen Thron.

Mein Weib mit dem Strahlenhaupte,
Sie hat man die Freiheit genannt,
Sie hält für den Sieger die Reiche
Der Erde in duftender Hand.

Heut' soll sich's für ewig entscheiden
In ehrlichem, offenem Streit,
Ob Mammon oder ob Hunger
Der Gründer der neuen Zeit."

Da spornt der Mammon sein Streitroß:
„Ich kämpf' um der Erde Preis!"
„„Ich aber, ruft dräuend der And're,
Für des armen Volkes Schweiß!""

Sie stellen sich gegenüber,
Sie legen die Lanzen schon ein.
„„Laßt seh'n, ruft der Graue, wer jetzo
Der Sieger im Kampfe mag sein;

Laßt seh'n, wer am wackersten streitet,
Ob Gold oder Armut gewinnt;
Ob die Menschen des Mammons Sclaven,
Oder freie Menschen sind.""

Sie blasen die erste Fanfare,
Dem Reichen das Herze erbebt;
Sie blasen die zweite Fanfare,
Der Hunger im Sattel sich hebt.

Sie blasen die dritte, und krachend
Sind Beide zusammengerannt,
Es hat der Hunger gestrecket
Den Mammon in den Sand.

Und wie man dem Hunger gereichet
Die Krone der ganzen Welt,
Da zuckt er, indem er verendend
Der Freiheit zu Füßen fällt.

So ruft er: „Oh, Freiheit, ich sterbe,
Drum nimm meinen Kampfpreis, — die Welt,
Und gib meinen Kindern, den Armen,
Was ihnen nur immer gefällt!

Denn als ich den Mammon durchrannte
In tausenfältiger Lust,
Hab' ich mir des Feindes Lanze
Gestürzt in die eigene Brust."

Die Freiheit, sie reichet den Völkern
Des Hungers Ritter Dank.
Das ist das Turnier unserer Zeiten,
Prophetisch ist mein Gesang!

Schon kündet der Notschrei des Volkes,
Daß des Mammons Tyrannei
Und die Armut mit Elend und Hunger
Zum Kampf in den Schranken sei.

Brachvogels Testament*).

Berlin, d. 1. Pfingstfeiertag 1874.
(am 24. Mai.)

Herzlich und ewig geliebte Helene!
Mein theurer geliebter Freund und Nothhelfer, Carl!

In dem Bestreben meine Pflichten gegen Dich, geliebtes Kind, nach bestem Wissen und Gewissen so weit zu erfüllen, als meine Lage mir ermöglicht, greife ich zur Feder, damit Du und mein lieber Carl, der Dir Freund und Bruder sein wird, wenn ich nicht mehr bin, wisset, was meine Hoffnungen Wünsche und Absichten, wegen Deiner Zukunft, liebe Lena, sind. Ich schreibe dies mit möglichster Ruhe und Besonnenheit nieder und sollte Gott mich verhindern, dies Schriftstück, das mein letzter Vaterwille ist, mit Dinte lassen zu schreiben, nämlich abzuschreiben, so laßt dies Original hier als für Euch gültig gelten!!

1. Du weißt, liebe Helene, daß mit dem großmüthigen Abkauf unsres Grundstücks in Lichterfelde durch Freund Carl uns eine große Sorge abgenommen worden und Dir ein Kapital von 2400 *m/k* zu 5 % gesichert ist. Ob es Dir ganz klar ist, weis ich nicht, aber Carl Gerold, dem ich alle meine Verhältnisse erklärte, weis es, daß Du bis zu dem Augenblicke, wo ich dieses schreibe, sonst Nichts weiter besitzt als
   a) außer den besagten 2400 *m/k*.
   b) Das gesamte Mobiliar, Einrichtung usw. daß ich mit Mama und Dir besessen habe und Was durch uns später noch zu geschafft worden ist, oder erworben sein wird.
   c) Alle die Rechte an meine von mir geschaffenen Werke, sowohl die im Buchhandel erschienenen, als die auf der Bühne gegebenen, wie die für sie geschriebenen, aber noch nicht aufgeführten Werke. Diese Deine Rechte an Sie als Erbin derselben sind theils durch Kabinetsordre des Königs von Preußen wie des Kaisers von Oesterreich mit 10 % Dir bis 30 Jahre nach meinem Tode, sowie durch das neuste Autorengesetz und durch die in meinem Nachlasse vorgefundenen Buchhändler-Verträge geregelt.

*) Vgl. oben S. 148. Das Testament folgt in der Orthographie getreu dem Original, das sich im Besitz der Familie Gerold befindet.

d) Endlich gehören Dir alle meine hinterlassenen Papiere, welcher Art sie auch sind. Die Autographen, welche vielleicht einst sehr hoch bezahlt werden, kannst Du verkaufen, wenn es nöthig ist. Entäußere Dich dieser werthvollen Schriften indeß nur, wenn Du in Verlegenheit kommst.

Das, und die Erinnerung an Deine Eltern, an das schöne und dabei so sehr ernste Leben, was Dir mit Ihnen beschieden war, sind vorläufig Dein einzig Erbtheil.

2. Um dasselbe zu vergrößern ist von mir und Gerold beschlossen worden, daß

ad a) Die vorbenannten 2400 *M* in C. Gerolds Geschäft bis an meinen Tod verbleiben. Derselbe verzinst sie mit 5% und diese Zinsen werden bis zu meinem Tode nicht gebraucht, sondern zum Kapital geschlagen.

ad b) Alle Theatereinnahmen von alten oder neuen Stücken, sei es an Honoraren oder Tantiemen, werden zu obigem Kapitale gefügt und bei Gerold à 5% verzinst und die Zinsen werden ebenfalls kapitalisiert. Es soll bei meinen Lebzeiten von diesen ad a u. b benannten Summen nur das im äußersten Nothfalle genommen werden, was an noch nicht ganz getilgten oder neu etwa erwachsenden kleineren Schulden aufgelaufen sein sollte.

Meine Einnahmen von Buchhändlern dagegen, liebe Helene, waren bestimmt, uns Beide in unserem Hausstande und der Stellung zu erhalten und unterhalten, so lange ich lebe, die wir zu Lebzeiten Deiner lieben Mutter geführt haben.

Ich will, daß Du mit diesem Deinem Erbe, liebes Kind frei schalten und walten sollst und bitte meinen lieben Gerold, daß er Dir nach Deinem Wunsche Kapital und Zinsen auszahle, damit Du Dich auf die eigenen Füße stellen kannst. Da Du aber in Geldangelegenheiten nicht erfahren bist und ich im Leben durch Unkenntnis soviel Geld verlor, so bitte ich Dich Gerolds Rath und derjenigen alten Freunde von mir anzunehmen und zu befolgen, von Denen Du glaubst, daß sie Dich am Meisten lieb haben.

Dir von Ihnen geholfen, Dich von Ihnen ebenso geliebt zu wissen, wie sie mich geliebt haben, würde mir im Jenseits die beste Quelle aller Seeligkeit sein!! —

3. Ich wäre ein Sanguiniker von wenig Sorgfalt für Dein Loos, mein theures Kind, wollte ich mir einbilden, daß alles das hier Angeordnete und alle die Summen, welche durch neue Bühnenwerke und Repräsentation ich bei Lebzeiten noch etwa verdienen dürfte, genügend sein würden, Dein ferneres Leben in der Deinem Werthe und meinem

ehrenvollen Namen anständigen und entsprechenden Form zu sichern. Ich bin mit Freund Gerold darin einig, daß diese Mittel nicht für Dich genügen können. Ich, wie Freund Carl sind darin einig, daß Du mindestens, als alleinstehendes Mädchen 700 bis 1000 Thaler jährliche Revenuen haben mußt, wenn ich in Frieden über Dein Loos zu meinem Gotte eingehen soll! —

Hierzu sind besondere Mittel nöthig, die alle besprochen sind und sofort nach meinem Ableben ergriffen werden müssen.

Du weist, liebe Helene, ich habe im Leben von den Großen, die mir sehr hold gewesen, niemals, sei es pekuniäre Vortheile, oder sei es äußere Ehrenzeichen aus Eitelkeit verlangt. Du weißt auch, daß wenn wir Etwas hatten, der Nothleidende ungetröstet nie von uns ging. Das Mittel, zu dem ich als außerordentliches Dir rathe, ist weder ein Kompromitiren meines Namens, noch eine Entwürdigung Deiner Person, sondern es ist Dein Recht, das Recht meines Kindes.

Du hast

a) als Tochter eines geachteten deutschen Schriftstellers das Recht einer jährlichen Pension seitens der Großen Schillerstiftung in Weimar zu erbitten.

b) Aber (oder?) an eine eben solche Pension seitens der Schiller- und Tiedge-(Seerischen) Stiftungen in Dresden. Beide Pensionen wird man Dir so lange Du lebst gewiß gewähren.

c) Zweifle ich nicht, daß Dir durch Allerhöchste Gnade der betreffenden Souveraine je eine Benefizvorstellung auf den Hoftheatern von Berlin, Wien, München und Dresden gewähren wird.

d) Ebenso wird ein Gesuch um eine kleine Gnadenpension seitens des preußischen Staates wohl nicht ohne Berücksichtigung bleiben, denn ich glaube von dem Hochsinn meines Landesfürsten, daß Sie die Tochter des Mannes nicht werden unwürdig leben und leiden lassen, dessen Feder nur Vaterlandsliebe, Treuen Glauben und Menschenadel verbreitet hat und der durch die Biographieen der Männer der neuen deutschen Zeit pekuniär, wie Du, und Gerold und hohe Herrn wissen, so beträchtliche Verluste und Verlegenheiten erlitten hat, daß ich dies Werk wohl als ein patriotische Opfer meinerseits bezeichnen darf, welches wenigstens an Dir belohnt zu werden verdient! Ich war nie prätentiös im Leben, aber ich weis, daß mein Geistes Ringen, welches meine Kräfte langsam aber sicher aufreibt, eine solche könig‑

liche Anerkennung für Dich wohl werth sind. Hast Du nicht auch seit Deiner Mutter Tode mit mir schwer genug gerungen und gestrebt? —

e) Ebenso wenig sehe ich Etwas Tadelnswerthes darin, wenn sich Freund Carl in meinem Auftrage und in Deinem Namen an alle meine Freunde in Berlin, an die zahlreichen Freunde in Deutschland wendet, welche sich an meinen Arbeiten erfreut haben und durch sie gestärkt und gefrischt fühlten. Mögen sie alle diejenigen Gefühle, die in ihnen früher oder später erwachten, Dir, mein Herz, dadurch wieder bekunden, daß Sie Dein Loos in — ich verlange etwa nicht luxuriöser — sondern nur in der Art sichern, daß Du ohne mich so leben kannst, wie Du mit mir gelebt hast. Jeglicher der Dir das thut, wird meines Segens vor Gottes Thron gewiß sein.

Ein hier beigefügter Zettel wird noch die näheren Fingerzeige enthalten, welche für Dein Wohl vielleicht zu beachten sind.

Damit, meine herzliebe Helene, mein Theurer Gerold, aber Alle, die mich kannten, gewiß sind, dies sei mein letzter Wille und zugleich mein erster und einziger Appell an Fürstlicher Herzen und meiner Mitmenschen Liebe, so sollt Ihr das Recht haben, diesen Meinen Willen, also dieses Schriftstückes Inhalt, bekannt zu machen! Ich habe öffentlich gelebt, öffentlich gehandelt, im Geheimen habe ich — manchmal gelitten! Gott nehme Dich mein Kind, nehme Dich mein Freund Gerold, Dein Weib, Deine Kinder und alle wahrhaftigen Menschen in seinen Schutz.

A. E. Brachvogel,
Körnerstr. Nr. 24.

A
4,—